

EAM

25.25

**PHILHARMONIA**  
PARTITUREN • SCORES • PARTITIONS

**KURT WEILL**  
**DIE**  
**DREIGROSCHENOPER**

PHILHARMONIA  
No. 400







11.

Mr. 2 Montarone Made Messer  
2. Balling Mack the knife

Ms. A. 2. 66 Blues - Terry, O.

[illegible][illegible][illegible]

Handwritten musical score for the song "Mensch" by Franz Schubert. The score is written on three systems of five-line staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The lyrics "Mensch" are written below the staves. The music is in 3/4 time and G major. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Mini  
M  
1500  
W444  
D73  
1928

PHILHARMONIA  
PARTITUREN • SCORES • PARTITIONS

---

11-84  
**KURT WEILL**

**DIE DREIGROSCHENOPER**

Ein Stück mit Musik nach John Gay's 'The Beggar's Opera'  
von Elisabeth Hauptmann

Deutsche Bearbeitung von  
**BERT BRECHT**


Philharmonia No.400

---

PHILHARMONIA PARTITUREN  
in der  
UNIVERSAL EDITION, WIEN—LONDON

Printed in Austria

52777



Digitized by the Internet Archive  
in 2023 with funding from  
Kahle/Austin Foundation

## VORWORT

Vor 250 Jahren gründete der sächsische Komponist Georg Friedrich Händel in London eine italienische Opernakademie. Acht Jahre lang lief das englische Publikum — dessen Geschmack Händel aufbessern wollte — in sein Theater. Es gab abwechselnd Erfolge und Keilereien mit und ohne Primadonnen und Kastraten. 1728 führte das Lincolns Inn Theatre „The Beggar's Opera“ auf, ein Stück rüden und proletarischen Charakters, das John Gay auf Anregung Jonathan Swifts geschrieben und als Parodie auf die Oper des Maestro Händel gedacht hatte. Ein Jahr später mußte das italienische Theater wegen mangelnden Besuchs geschlossen werden. Hingegen wurde die Bettleroper drei Jahre lang vor ausverkauften Häusern gespielt.

Die Musikhistoriker beschränken sich auf Überlieferung dieser Tatsachen, obwohl die psychologische Begründung des Händel-Bankrotts ein Kinderspiel ist. Übersättigt von biblischen und historischen Sujets verlangte Londons Publikum nach derberer Kost. Es forderte, ganz wie die Gegenwart, vom Theater die Spiegelung aktueller Ereignisse, die Gestaltung von Vorgängen, in deren handelnden Figuren es sich selbst oder seine Nachbarn erkennen konnte. Was bei Händel vor sich ging, ließ im Grunde kalt, da niemand sich auf die Dauer mit stelzenden Gleichnissen begnügt.

Während der nächsten zweihundert Jahre geriet „The Beggar's Opera“ in Vergessenheit. Die europäische Oper fand sich recht und schlecht mit mehr oder minder allgemeinen Fragen ab. Nach dem ersten Weltkrieg mit seinen politischen und sozialen Folgen machte sich eine stärkere Bevorzugung übermenschlicher Charaktere und Schicksale bemerkbar. In stolzer aristokratischer Erhabenheit wandte sich der Neue Klassizismus vom Alltag ab. Wagners Göttergestalten hatten den Blick für das heutige Leben, für moderne Mitmenschen getrübt. Je mehr die Gegenwart an großen menschlichen Problemen zunahm, desto weniger schien sich das Singtheater für sie zu interessieren. Während in Nordamerika Sacco und Vanzetti zum elektrischen Stuhl geführt wurden, schrieb der prominenteste Vertreter des musikalischen Klassizismus, Igor Strawinsky, seinen „Oedipus Rex“ auf lateinische Texte. Und während die paar tatkräftigen, gegenwartsfrohen Schaffenden um Aufführungen ihrer Werke kämpfen mußten, stürzte sich das offizielle Opernleben in eine Händel-Renaissance.

Es war an der Zeit, sich der Bettleroper zu erinnern. Sie für die Gegenwart herzurichten, bedurfte es nur zweier Kleinigkeiten: dichterischer und musikalischer Potenz. Jene fand sich in Bertolt Brechts rüder Genialität; diese in Kurt Weills Klang-Dramaturgie.



Brecht unterzog John Gays Text einer Durchsicht, die Einzelheiten unterdrückte, andere hinzufügte, aber Grundgestalt und Atmosphäre wahrte. Das Bettler-, Huren- und Verbrechermilieu wurde beibehalten. Politische Tendenz, auf Gegenwärtiges zielend und ins Schwarze treffend, würzt die Dialoge, gibt ihnen Stoßkraft über die künstlerische Wirkung hinaus. Ein herbes, neuartiges, volkstümliches Deutsch kreist durch die Adern dieses Organismus; Gossenworte bekommen prophetische Wucht.

Der Tatbestand, dem sich Kurt Weill bei der Vertonung gegenübergestellt sah, hätte andere Komponisten von solchem Wagnis zurückgehalten. Er hatte bis dahin expressionistische Opern mit ernsten und heiteren Stoffen geschrieben, 1926 auf Georg Kaisers Text den „Protagonisten“, auf Iwan Golls Libretto die Ballettoper „Royal Palace“, dann Kaisers Komödie „Der Zar läßt sich photographieren“. Von seinem Lehrer Ferruccio Busoni hatte er Distanz gegen Überschwang und Illusion gelernt. Aber er blieb dem nachromantischen Musiktheater zunächst verbunden. Was er nun suchte, war – in seiner eigenen späteren Formulierung – nicht ein neuer Stil, sondern ein neues Publikum. In diesem Zustand begegnete er Brecht, der ein hochmusikalischer Mann war. Seine „Hauspostille“, 1927 erschienen, enthält Lieder im Volkston, Moritaten, Balladen, Chroniken und Lektionen. Brechts „Anleitung“ schlägt vor: „Bei einem Vortrag der Chroniken empfiehlt sich das Rauchen; zur Unterstützung der Stimme kann er mit einem Saiteninstrument akkordiert werden“. Brechts eigene Melodien im Anhang bilden den Dreigroschenton vor. Weill komponierte einige „Mahagonny“-Lieder aus dem Buch. Damit begann die Zusammenarbeit.

Als ich Weill 1927 in seiner Wohnung nahe dem Charlottenburger Schloß besuchte, lag frisch beschriebenes Notenpapier auf dem Flügel. „Ich mache da etwas, das Erfolg haben könnte“, meint er lächelnd, mit traurigen Augen hinter den dicken Brillengläsern. Ein Jahr später, im August 1928, saßen wir alle, saß das intellektuelle Berlin, im Theater am Schiffbauerdamm und hörten die „Dreigroschenoper“.

Ihr Inhalt ist Kritik an Mängeln der Gesellschaft. Nicht von der Spitze her, nicht direkt, nicht durch einfache Spiegelung der oberen Zustände. Sondern von unten, indirekt, durch den Trick, daß die unteren Schichten in ihren asozialen Teilen und deren Querverbindungen nach oben gezeigt werden.

Die Handlung ist nichts weniger als opernhaft. Lyrische Dialoge fehlen fast ganz. Nur die Schlüsse kommen musikdramatischen Verfahren bewußt und mit parodistischer Absicht entgegen. Steigerung und Arienseligkeit schieden aus. Doch Einzelheiten verlangten nach Gesang; sie mußten vermehrt werden. Das Stück war für Schauspieler geschrieben, die des Gesanges unkundig sind. Der Ton sollte populär sein, dem Milieu entsprechend, den Darstellern mühelos geläufig.

Weill löste die Aufgabe genial. Die Musik ist volkstümlich, neu und stilistisch geschlossen. Nie wird die Tradition der Oper belehnt. Auch wo Fugen klingen, denkt man noch an Jahrmarkt, Heilsarmee und Leierkasten. Stücke wie die Moritat vom Mackie Messer, die



Tangoballade, die Seeräuberjenny, der Kanonensong und das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens sind klassische Beispiele einer neuen sozialen Kunst.

Der Reiz dieser jazzgetränkten Musik besteht darin, daß sie zwischen zwei Stühlen sitzt. Für die Abonnenten der Philharmonischen Konzerte zu leicht, ist sie doch für Schnulzen-Fans zu schwer. Man kann zwar die Melodien nachsingen, aber es gibt Stellen, wo man sich irrt. Die Harmonien sind zwar von gewohnter Art, aber sie stehen gleichsam schief im Bild. Sie sind aus einer anderen musikalischen Situation herausgeschnitten und nach Collage-Art eingesetzt. Das Verfahren ist, in vereinfachter Art, der surrealistischen Malerei entliehen.

Oper und Operette sind in diesem Singspiel zu mystischer Hochzeit vereint. Beide haben Blutzufuhr erhalten, die neues Wachstum ermöglicht. Die Resultate sind an zahlreichen Opern der folgenden Jahrzehnte ebenso abzulesen wie an den New Yorker Musicals und ihrer Nachfolge.

Daß 1928 die Uraufführung in Berlin ebenso zum Ereignis wurde wie zweihundert Jahre vorher in London die des Modells, war allerdings auch das Verdienst einer glänzenden Inszenierung und Besetzung. Erich Engel als Regisseur, Lotte Lenya, Rosa Valetti, Kate Kühl und Roma Bahn, Harald Paulsen, Erich Ponto und Kurt Gerron als Hauptakteure gaben ihr den verruchten Glanz, der noch heute bis in die abgesunkenen Arrangements der Haifisch-Moritat nachleuchtet.

H. H. Stuckenschmidt

## P R E F A C E

250 years ago the Saxon composer George Frederick Handel founded an Italian Opera Academy in London. For eight years the English public — whose taste Handel wished to improve — flocked to his theatre. Success and pandemonium alternated, with and without primadonnas and castrati. In 1728 the Lincolns Inn Theatre presented „The Beggar's Opera“, a work of rough hewn and proletarian character which John Gay had written at the instigation of Jonathan Swift and had conceived as a parody on the operas of the Maestro Handel. A year later the Italian theatre had to close down because of diminishing audiences. In contrast, „The Beggar's Opera“ played for three years to packed houses.

In accounting for this fact, musical historians tend to confine themselves to reasons of tradition, although the psychological grounds for Handel's bankruptcy are childishly simple. The London public, saturated with biblical and historical subjects required more down-to-earth fare. Just as today, it demanded the portrayal of everyday events, the

creation of typical situations, in the behaviour of whose characters it could recognise itself or its neighbour. What had previously held good für Handel now lay frozen in the ground, since no one would put up for ever with fanciful parables.

During the next two centuries „The Beggar's Opera“ passed into oblivion. European opera concerned itself for better or worse with more or less general problems. After the First World War with its political and social consequences, a stronger predilection for super-human characters and their fortunes became noticeable. The „New Classicism“ was a transformation from the commonplace into a haughty aristocratic superiority. Wagner's divine figures had clouded the view for today's world, for the modern, ordinary man. The more concerned with the great problems of mankind that present-day society became, the less interested the operatic theatre seemed to be in them. While in North America Sacco and Vanzetti were being led to the electric chair, the most prominent representative of musical Neo-Classicism, Igor Stravinsky, was writing his „Oedipus Rex“ to a Latin text. And while the few energetic, contemporary-minded creative artists had to struggle to obtain performances of their works, the official operatic life lapsed into a Handel renaissance.

It was just the time to recall „The Beggar's Opera“ to mind. To adapt it to suit present-day requirements only two small matters were needed; poetic and musical potency. The former was to be found in Bertolt Brecht's rough geniality, the latter in Kurt Weill's tone-dramaturgy.

Brecht thoroughly examined John Gay's text, suppressing some details, adding others, but preserving the basic situation and atmosphere. The milieu of beggars, whores and criminals was retained. The dialogue became spiced with political inuendo, aimed at contemporary society and hitting the centre of the target, thus obtaining an impetus beyond the artistic effect. A novel, acrid and popular style of German courses through the arteries of this organism; the language of the streets acquires a prophetic force. The state of affairs which Weill saw facing him as he began its composition would have held other composers back from such an endeavour. He had, up till then, been writing expressionist operas with serious or comic libretti: in 1926 „Die Protagonisten“ („The Protagonists“) from a text by Georg Kaiser, the ballet-opera „Royal Palace“ to Ivan Goll's libretto, and then Kaiser's comedy „Der Zar lässt sich photographieren“ („The Tsar has his photograph taken“). From his teacher Ferruccio Busoni he had learned the art of detachment, as opposed to emotional excess and illusion. But at first he remained attached to the post-romantic music-theatre. What he now sought — as stated later in his own formulation — was not a new style but rather a new public. It was under these circumstances that he met Brecht, who was himself a highly musical man. His „Hauspostille“ (Book of Homilies) which appeared in 1927 contains songs to popular melodies, moritaten, ballades, chronicles and lessons. Brecht's instructions make the following suggestions: „During a reading of the Chronicles the speaker is recommended to smoke; as a support to the voice he may be accompanied by a stringed instrument“. Brecht's

own melodies in a supplement provide the model for the „Dreigroschen-sound“. Weill composed some of the songs for „Mahagonny“ from this book. Thus began the partnership.

While I was visiting Weill in 1927 at his home near Schloss Charlottenburg, I noticed some recently written manuscript paper lying on top of his piano. „I'm working on something there that could be successful“, he said smiling, with melancholy eyes behind his thick glasses. A year later, in August 1928, we all sat, the intellectual life of Berlin, in the Theater am Schiffbauerdamm and heard the „Threepenny Opera“.

Its content is a criticism of the shortcomings of society. Not point-blank, not direct, not simply through a reflection of the surface view. Rather from beneath, indirectly, by means of a sleight-of-hand through which the lower strata are shown in their anti-social roles, and their cross-connection with the upper levels may be revealed.

The plot is nothing less than operatic. Lyrical dialogue is completely absent. Only in the final scenes does one become aware, to some extent, of musico-dramatic devices, albeit used with parodistic intent. Climaxes and blissful arias did not enter at all. However at certain times song was called for; these were to be increased. The piece was written for actors with no vocal training. The tone had to be popular, appropriate to the setting, and for the actors natural, without requiring any effort.

Weill worked out the exercise ingeniously. The music is popular, and at the same time stylistically complete. At no time is operatic tradition drawn upon. Even when one hears fugues one still thinks of the fairground, Salvation Army and hurdy-gurdy. Numbers such as Mack-the-Knife, the Tango-Ballad, Pirate Jenny, the Cannon-Song and the Song of the Inadequacy of Human Endeavour are classic examples of a new social art. The attraction of this Jazz-saturated music is a result of its lying between two stools. While on the one hand it is too light for subscribers to the Philharmonic Concerts, it is on the other hand too weighty for beat fans. One can indeed hum the tunes over, but there are passages in which one goes astray. The harmonies are in fact conventional, but at the same time appear as a distorted picture. They are taken out of another musical context and set down in the manner of a collage. The process is borrowed, in a simplified form, from surrealistic painting.

In this musical comedy, opera and operetta are united in a mystical wedding. Both have received a new supply of blood, making this new growth possible. The results are to be seen in the numerous operas of the next decade, just as with the New York musicals and their successors.

That their first performance in Berlin in 1928 was as great an event as that of its model two hundred years earlier, may also be attributed to the brilliant production and cast. The producer was Erich Engel, while Lotte Lenya, Rosa Valetti, Kate Kühl, and Roma Bahn, Harald Paulsen, Erich Ponto and Kurt Gerron in the main roles gave it its wicked sparkle which, right down to the debased arrangements of the Shark-Moritat, still shines on today.

H. H. Stuckenschmidt



## AVANT-PROPOS

Il y a 250 ans à Londres, le compositeur allemand Georg Friedrich Händel fondait une académie d'opéra italien où le public anglais, dont il désirait améliorer le goût, afflua pendant huit ans. Avec ou sans la participation de prime donne et de castrats, les représentations connurent des succès et des déboires. En 1728, le „Lincolns Inn Theatre“ monta „L'opéra du gueux“, une pièce au caractère âpre et prolétaire, que John Gay écrivit, poussé par Jonathan Swift, dans le but de parodier les opéras de Händel. Une année plus tard, l'opéra italien devait fermer ses portes, n'ayant plus assez de spectateurs, tandis que l'on joua „L'opéra du gueux“ pendant trois ans à guichet fermé.

Les musicologues se contentent de rapporter ces faits, bien que ce soit un jeu d'enfant de comprendre quelles sont les raisons psychologiques qui sont à la base de l'échec de Händel. Rassasié de sujets bibliques et historiques, le public londonien réclamait une nourriture plus épicée. Tout comme à notre époque, le spectateur exigeait de voir représenter au théâtre des situations de la vie de tous les jours, des événements vécus par des personnages dans lesquels il pouvait se reconnaître, lui ou son voisin. Ce qui se passait chez Händel ne touchait pas vraiment profondément, car nul ne se contente indéfiniment d'allégories un peu pédantes.

Au cours des deux siècles suivants, „L'opéra du gueux“ tomba dans l'oubli. L'opéra européen s'accommoda tant bien que mal de sujets plus ou moins généraux. Après la première guerre mondiale et en raison de ses conséquences politiques et sociales, une préférence manifeste alla aux destinées et aux personnages surhumains. Le nouveau classicisme se détourna avec un souverain mépris de la vie de tous les jours. Les personnages divins de Wagner empêchaient de voir la vie comme elle est, ainsi que l'homme placé devant les problèmes de notre époque. D'ailleurs, plus ceux-ci prenaient de l'importance et moins l'opéra s'intéressait à eux. Tandis qu'en Amérique on menait Sacco et Vanzetti à la chaise électrique, Igor Strawinsky, le plus grand représentant du classicisme musical, composait son „Oedipus Rex“, dont le texte était écrit en latin. Et, alors que quelques compositeurs actifs et résolument modernes devaient lutter pour qu'on monte leurs oeuvres, la vie officielle de l'opéra célébrait la renaissance de Händel.

Le temps était venu de se souvenir de „L'opéra du gueux“. Toutefois, deux choses étaient nécessaires pour en faire un opéra moderne: un talent poétique et un talent musical. Le rude génie de Bertolt Brecht et le sens dramatique de Kurt Weill remplirent ces deux conditions.

Brecht apporta certaines corrections au texte de John Gay, supprima quelques détails, en ajouta d'autres, mais respecta la forme et l'atmosphère. Il garda le milieu de mendiants, de prostituées et de criminels. Des pamphlets politiques visant la société et faisant mouche à chaque coup, épicent les dialogues et leur donnent une force qui dépasse l'effet artistique. Dans ce milieu, on parle un allemand d'un tout nouveau genre, dur, populaire; des mots d'argot acquièrent un sens prophétique.

Le risque devant lequel se trouva Kurt Weill lorsqu'il dut en composer la musique aurait fait reculer bien d'autres compositeurs. Il avait jusqu'alors écrit des opéras expressionnistes aux sujets parfois sérieux, parfois légers: en 1926 „Les protagonistes" d'après le livret de Georg Kaiser, „Royal palace", un ballet d'Iwan Goll, puis „Le tsar se laisse photographier", une comédie de Georg Kaiser. Il avait appris de son professeur Ferruccio Busoni à garder une certaine distance envers l'enthousiasme et les illusions. Pourtant il conserva tout d'abord quelques attaches avec l'opéra post-romantique. Ce qu'il cherchait alors — comme il le dira lui-même plus tard — n'était pas un nouveau style mais un nouveau public. C'est dans ces dispositions qu'il fit la connaissance de Brecht, qui était lui-même très musicien. Son „Recueil de sermons" paru en 1927, comprend des chants d'un genre populaire, des fables chantées, des ballades, des chroniques et des leçons. Brecht écrit dans son introduction: „Je recommande vivement de fumer lors d'une représentation des chroniques. Pour soutenir sa voix, l'acteur peut s'accompagner d'un instrument à cordes". Ces mélodies de Brecht donneront le ton à „L'opéra de quat'sous". Weill composa quelques chants de „Mahagonny" sur le texte de Brecht. C'est ainsi que commença leur travail en commun.

Lorsque je rendis visite à Kurt Weill dans son appartement près du Charlottenburger Schloss, des feuilles de papier à musique fraîchement écrites reposaient sur le piano à queue. „Je fais quelque chose qui pourrait bien avoir du succès", dit-il en souriant, avec ses yeux tristes derrière les verres épais de ses lunettes. Une année plus tard, en août 1928, nous nous trouvions tous, c'est-à-dire toute l'élite intellectuelle de Berlin, au Schiffbauerdamm et écoutions „L'opéra de quat'sous".

Cette pièce est une critique indirecte de la société, indirecte car Brecht ne l'attaque pas dans son ensemble, mais restreint l'action aux couches les plus basses de la population. Il nous montre quelles sont les différences sociales qui continuent à les diviser et par cet artifice nous oblige à prendre conscience des rapports existants entre ce milieu et notre société. La trame est parfaitement adaptée à l'opéra. Les dialogues lyriques font presque totalement défaut. Seules les fins de scène font appel aux procédés musicaux, consciemment et avec une nette intention de parodie. Pourtant certains détails devaient être chantés; leur nombre s'accrut bientôt. La pièce était écrite pour des comédiens qui ignoraient tout du chant. Le ton devait être populaire, adapté au milieu, il devait devenir familier aux acteurs, sans difficulté.

Weill résolut tout ceci génialement. La musique est nouvelle, populaire et d'un style accompli. Il n'a jamais recours à la tradition de l'opéra. Même les fugues évoquent encore l'atmosphère des kermesses, de l'armée du salut, ou rappelle les orgues de barbaries. Des morceaux comme la „Chanson de Mackie Messer", la „Ballade du tango", „Jenny et les pirates", le „Song du canon" et celui de „L'insuffisance des aspirations humaines" sont les exemples classiques d'un nouvel art social.

L'attrait de cette musique est qu'on ne sait pas bien où la situer. Elle est trop facile pour les abonnés de la Philharmonique et trop difficile pour les fans de musique légère. On peut

bien en chanter la mélodie, mais il y a certains endroits où l'on se trompe. Les harmonies sont classiques mais se succèdent de façon inattendue. Elles ont été découpées dans un certain contexte musical puis replacées comme dans l'art du collage. Ce procédé, dans une forme simplifiée, est emprunté à la peinture surréaliste.

Dans cette comédie musicale, l'opéra et l'opérette se marient mystiquement. Tous les deux ont reçu un nouvel élan qui leur a permis de continuer à se développer. On peut en voir le résultat aussi bien dans de nombreux opéras des années qui suivirent que dans les „musicals“ new-yorkais et leur suite.

Si la première en 1928 à Berlin fut un aussi grand événement que celle de „L'opéra du gueux“ deux-cent ans plus tôt à Londres, c'était à vrai dire aussi grâce à son éclatante mise en scène et à son excellente distribution. Erich Engel en tant que régisseur et Lotte Lenya, Rosa Valetti, Kate Kühl et Roma Bahn, Harald Paulsen, Erich Ponto et Kurt Gerron en tant qu'acteurs principaux lui donnèrent cet éclat paillard qui se reflète encore aujourd'hui même dans les arrangements les moins réussis de „la chanson du requin“.

H. H. Stuckenschmidt



## PERSONEN

Macheath, genannt Mackie Messer

Jonathan Jeremiah Peachum, Besitzer der Firma „Bettlers Freund“

Celia Peachum, seine Frau

Polly Peachum, seine Tochter

Brown, oberster Polizeichef von London

Lucy, seine Tochter

Die Spelunken-Jenny

Smith

Pastor Kimball

Filch

Ein Ausrufer

Die Platte

Bettler

Huren

Konstabler

## ORCHESTER

Altsaxophon in Es (auch Flöte, Klarinette in B und Baritonsaxophon in Es),  
Tenorsaxophon in B (auch Sopransaxophon in B, Fagott, eventuell Baßklarinette),  
2 Trompeten, Posaune (auch Kontrabaß), Banjo (auch Violoncello, Gitarre, Hawai-  
Gitarre und Bandoneon, eventuell Mandoline), Pauke, Schlagwerk, Harmonium  
(auch Celeste), Klavier (Direktion).

## Vorspiel und Erster Akt

Nr. 1	Ouverture . . . . .	1
2	Moritat vom Mackie Messer . . . . .	5
3	Morgenchoral des Peachum . . . . .	12
4	Anstatt-daß-Song . . . . .	13
5	Hochzeitslied . . . . .	19
6	Seeräuberjenny . . . . .	21
7	Kanonensong . . . . .	26
8	Liebeslied . . . . .	37
9	Barbarasong . . . . .	41
10	I. Dreigroschenfinale . . . . .	47

## Zweiter Akt

Nr. 11	Melodram . . . . .	59
11a	Polly's Lied . . . . .	60
12	Ballade von der sexuellen Hörigkeit . . . . .	62
13	Zuhälterballade . . . . .	67
14	Ballade vom angenehmen Leben . . . . .	78
15	Eifersuchtsduett . . . . .	89
16	II. Dreigroschenfinale . . . . .	95

## Dritter Akt

Nr. 17	Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens . . . . .	101
18	Salomonsong . . . . .	104
19	Ruf aus der Gruft . . . . .	107
20	Grabschrift . . . . .	110
20a	Gang zum Galgen . . . . .	115
21	III. Dreigroschenfinale . . . . .	116

## Anhang

Arie der Lucy . . . . .	133
-------------------------	-----

# DIE DREIGROSCHENOPER

## (THE BEGGAR'S OPERA)

Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern

nach dem Englischen des John Gay bearbeitet von

Bert Brecht

### Nr. 1. OUVERTURE

Kurt Weill

Maestoso (♩ = 84)

Saxofono soprano (si<sup>b</sup>)  
(anche Sax. tenore si<sup>b</sup>)

Saxofono alto (mi<sup>b</sup>)  
(anche Clar. si<sup>b</sup>)

2 Trombe (do)

Trombone

Timpani

Banjo

Maestoso (♩ = 84)

Armonio

sopr. (si<sup>b</sup>)

Sax.

alto (mi<sup>b</sup>)

Tr. (do)

Tbn.

Timp.

Arm.

© 1928 by Universal Edition A.G. Wien  
Renewed © 1956 by Universal Edition A.G. Wien

Indie "Philharmonia" Partiturenansammlung aufgenommen  
U.E.14901W.Ph.V. 400



**A**

sopr. (si<sup>b</sup>)  
Sax.  
alto (mi<sup>b</sup>)

Tr. (do)  
Tbn.

Timp.

Bjo.

Arm.

*mf* *f*

**A**

sopr. (si<sup>b</sup>)  
Sax.  
alto (mi<sup>b</sup>)

Tr. (do)  
Tbn.

Timp.

Bjo.

Arm.

*mf* *f*

*muta in Sax tenore (si<sup>b</sup>)*  
*energi. o*

**B**

Sax.  
alto (mi<sup>b</sup>)

Tr. (do)  
Tbn.

Arm.

*energi. \**

*1<sup>a</sup>*  
*energi. o*

\*) im Klavierauszug bereits hier *mf*

alto (mi)  
Sax  
ten (si)

Tr (do)  
Tbn.

Arm.

**C** muta in Cl. (si)

*mf*

*1<sup>a</sup>*

*mf energico*

Cl (si)

Sax  
ten. (si)

Tbn.

Arm.

*mf energico*

Cl. (si)

Sax.  
ten. (si)

Tbn.

Arm.

**D**

**D**

Cl. (sopr.)  
Sax. ten. (sopr.)

Tr. (do)

Tbn.

Bjo.

Arm.

E

Cl. (sopr.)  
Sax. ten. (sopr.)

Tr. (do)

Tbn.

Timp.

Bjo.

Arm.

1<sup>a</sup>

Cl. (sopr.)  
Sax. ten. (sopr.)

Tr. (do)

Tbn.

Timp.

Bjo.

Arm.

1<sup>a</sup>



# Vorspiel

## Nr. 2. MORITAT VOM MACKIE MESSER (Ausrufer)

◆◆ (Vorhang auf)

Blues - Tempo (♩ = 66)

Saxofono alto (mi<sup>b</sup>)  
(anche Sax. sopr. si<sup>b</sup>)

Saxofono tenore (si<sup>b</sup>)

Tromba (si<sup>b</sup>)

Trombone

Piatti  
Tamburo di legno  
Tomtom  
Tamburo piccolo  
Gran Cassa

Ausrufer

Und der Hai - fisch, der hat Zäh - ne, und die trägt er  
schö - nen blau - en Sonn - tag liegt ein to - ter  
(In der Art eines Leierkastens)

Armonio

Banjo

Pianoforte

Blues - Tempo (♩ = 66)

Ausr.

im Ge - sicht, und Ma - cheath, der hat ein Mes - ser,  
Mann an Strand und ein Mensch geht um die Ek - ke,

Arm.

1. 2.

Tbn.

Ausr.

doch das Mes - ser sieht man nicht. An 'nem Und Schmut  
den man Mak - kie Mes-ser nennt.

Arm.

**A**

Tbn.

Pi.

T. pico.

Ausr.

Mei - er bleibt ver - schwun - den, und so man - cher

Bjo.

Pfte.

Tbn.

Pi.

T. pico.

Ausr.

rei - che Mann, und sein Geld hat Mak - kie

Bjo.

Pfte.

Tbn.

Pi.

T. pico.

Ausr.

Mes - ser, dem man nichts be - wei - sen kann.

Bjo.

Pfte.

**B**

Tbn.

T. pice.

Ausr. Jen - ny Tow - ler ward ge - fun - den

Bjo.

**B**

Pfte.

Ausr. mit 'nem Mes - ser in der Brust,

Bjo.

Pfte.

Ausr. und am Kai geht Mak - kie Mes - ser,

Bjo.

Pfte.

Ausr. der von al - lem nichts ge - wußt.

Bjo.

Pfte.

**C**

alto (mi)  
Sax.  
ten. (si)

Tbn.

Pi  
Ttom

Anst.

Und das gro - ße Feu - er in So - ho, sie - ben

Bjo.

**C**

Pfte.

alto (mi)  
Sax.  
ten. (si)

Tbn.

Pi  
Ttom

Anst.

Kin - der und ein Greis, in der Men - ge

Pfte.



alto (mi)  
Sax  
ten (si)

Tbn.

Pi  
Ttom.

Ausr.  
Mak - kie Mes - ser, den man nichts fragt und der nichts

Pfte

**D** muta in Sax sopr (si)

alto (mi)  
Sax  
ten (si)

Tr. (si)

Tbn.

Pi  
Tlegno  
Ttom.  
Gr.C.

Ausr.  
weiß. Und die min - der - - jahr' - ge Wit - we,

Bjo.

**D**

Pfte

sopr (sib)  
 Sax  
 ten (sib)

Tr (sib)  
 Tbn

Pi.  
 Tlegno  
 Gr.C.

Ausr.  
 de - ren Na - men je - der weiß,

Bjo

Pfte.

sopr (sib)  
 Sax  
 ten (sib)

Tr (sib)  
 Tbn.

Pi  
 Tlegno  
 Gr.C.

Ausr.  
 wach - te auf und war ge - schän - det,

Bjo

Pfte.

[illegible]

Sax.  
ten. (sib)

Pi.

Ausr.  
auf und war ge-schän-det, Mak-kie,

Pfte.  
pp

Sax.  
ten. (si<sup>4</sup>)

Pi.

Ausr.  
wel - ches war dein Preis?

Pfte.

# Erster Akt

## Nr. 3. MORGENCHORAL DES PEACHUM

(Die Melodie dieser Nummer wurde als einzige der alten „Beggar's Opera“ entnommen)

◆◆ (Vorhang auf)

Feierlich (♩ = 46)

Peachum

6/4 Wach auf du ver-rot-te-ter Christ! Mach dich an dein sün-di-ges

Armonio

P. Le-ben, zeig, was für ein Schur-ke du bist, der

Armonio

P. Herr wird es dir dann schon ge-ben. Ver-kauf dei-nen Bru-der, du

Armonio

P. Schuft! Ver-scha-cher dein Eh'-weib, du Wicht! Der

Armonio

P. Herr-gott, für dich ist er Luft? Er zeigt dir's beim Jüng-sten Ge-richt!

Armonio

\*) von hier ab singt Frau Peachum aus dem Nebenzimmer herans mit



## Nr. 4. ANSTATT - DASS - SONG

(Peachum, Frau Peachum)

◆ Peachum: Glacéhandschuhe!

◆◆ Peachum: Gott gebe, daß es der Wohlkändler war!

Moderato (♩ = 100)

Saxofono alto (mi $\flat$ )

Saxofono tenore (si $\flat$ )

Tromba (si $\flat$ )

Trombone

Campanelli

Gran Cassa

Frau Peachum

Peachum

Armonio

Banjo

Pianoforte

Violoncello

Contrabasso

*p poco marc.*

*An-statt daß,*

Moderato (♩ = 100)

Sax. ten. (si $\flat$ )

Tr. (si $\flat$ )

Tbn.

\*P.

an - statt daß sie zu Hau - se blei - ben und im war - men Bett, brau - chen sie Spaß,

alto (m<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten (sib)

Tr (sib)

Tbn

Gr. C.

P.  
brau-chen sie Spaß, grad als ob man ih-nen ei-ne Ex-tra-wurst ge-bra-ten hatt.

Bjo.

Pfte.

alto (m<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten (sib)

Tr (sib)

Tbn.

Camp!!!

Frau Peachum  
Das ist der Mond ü-ber So-ho, das ist der ver-

Bjo.

Pfte.

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

Campelli

Fr. P.

-damme, „Fühlst du mein Herz schlagen?“ Text. Das ist das, Wenn du wohin gehst, geh ich auch wohin, Johnny<sup>40</sup>

Bjo.

Pfte.

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

Campelli

Fr. P.

Wenn die Lie - be an - hebt und der Mond noch wächst.

Bjo.

Pfte.

**B**

Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Arm.

Vo.

Cb.

*p*

*pizz.*

*p*

**Peachum**

Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Arm.

Vo.

Cb.

*p*

*pizz.*

*pizz.*

An - statt daß, an - statt daß sie was tä - ten, was 'nen Sinn hat und 'nen Zweck,

Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

F

Bjo.

Arm.

Vo.

Cb.

ma - chen sie Spaß, ma - chen sie Spaß und ver - rek - ken dann na - tür - lich glatt im Dreck.

*f*

*f*

*f*

*pizz.*

*pizz.*

<sup>\*)</sup> falls Vo.'u. Cb. fehlen

<sup>\*\*)</sup> so in Weill's Autograph der Partitur



**C**

alto (mb)  
Sax.  
ten. (sib)

Tr. (sib)  
Tbn.

Campbell

Frau Peachum

Das ist der Mond ü-ber So-ho, das ist der ver-

P.  
Was nützt dann dein Mond ü-ber So-ho, wo bleibt dann ihr ver-

**C**

Bjo.

Pfte.

alto (mb)  
Sax.  
ten. (sib)

Tr. (sib)  
Tbn.

Campbell

Fr. P.

-damm - te „Fühlst du mein Herz schla - gen“ - Text. Das ist das: „Wenn

P.  
-damm - ter „Fühlst du mein Herz schla - gen“ - Text. Wo ist dann das: „Wenn

Bjo.

Pfte.

alto (m<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (s<sup>b</sup>)

Tr. (s<sup>b</sup>)

Tbn.

CompIII

Fr. P.  
P.

du wo-hin gehst, geh ich auch wo-hin, John-ny," wenn die

du wo-hin gehst, geh ich auch wo-hin, John-ny," wenn die

Bjo.

Pfte.

alto (m<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (s<sup>b</sup>)

Tr. (s<sup>b</sup>)

Tbn.

CompIII

Fr. P.  
P.

Lie - be an - hebt und der Mond noch wächst.

Lie - be an - hebt und der Mond noch wächst.

Bjo.

Pfte.

# Nr. 5. HOCHZEITS - LIED

19

(zuerst a cappella gesungen, verlegen und langweilig)  
(Später eventuell in dieser Fassung)

(zum erstenmal)

♠ Walter: Ein Tisch!

♠ Mac: Diesem Cembalo die Beine  
absagen! Los! Los!

(zum zweitenmal)

♠ Walter: Der Mensch oder das Mensch?

♠ Matthias: Fangen wir an, meine Herren!

(nach Nr. 7 zum drittenmal)

♠ Brown: Von der Orientteppich-Company.

♠ Matthias: Capta, noch eine kleine Überraschung.

## Moderato assai (♩ = 90)

Saxofono alto (mi<sup>b</sup>)

Saxofono tenore (si<sup>b</sup>)

2 Trombe (si<sup>b</sup>)

Trombone

Chor

Bill Lawgen und Mary Syer wurden letzten Mittwoch Mann und Frau.

Bandoneon

Armonio  
o Pianoforte

A

alto (mi<sup>b</sup>)

Sax

ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

(schnell gesprochen)

Chor

Hoch  
sollen sie leben,  
hoch, hoch, hoch!

Als sie drin standen vor dem Standesamt, wußte er nicht, woher ihr Brautkleid stammt, aber

A

Band.

Armonio

Arm.  
(Pfte.)

[B]

alto (mi)  
Sax.  
ten. (si)

Tr. (si)  
Tbn.

Chor  
(gesprochen)  
Hoch!  
sie wußte seinen Namen nicht genau. Wissen Sie, was Ihre Frau treibt? Nein! Lassen Sie Ihr Laster-leben sein? Nein!

[B]

Band.

Armonio  
Armn. (Pfte.)

alto (mi)  
Sax.  
ten. (si)

Tr. (si)  
Tbn.

Chor  
Hoch  
sollen sie leben,  
hoch, hoch, hoch!  
Bil-ly Lawgen sagte neulich mir: „Mir ge-nügt ein kleiner Teil von ihr.“ Das Schwein!

Band

Armonio  
Armn. (Pfte.)



# Nr. 6. SEERÄUBERJENNY

(Polly)

♦ Mac: Halt die Fressel

♦♦ Polly: So, und jetzt fange ich an.

**Allegretto** (♩ = 92)

2 Clarinetti (si<sup>b</sup>) *p leggiero*

Tromba (si<sup>b</sup>) *p leggiero*

Trombone *p*

Triangolo  
Piatti  
Tomtom

Tamburo piccolo  
Gran Cassa *pp*

Polly

Man *2* *4* *p leggiero* **Allegretto** (♩ = 92)

Mei-ne Herrn, heut sehn Sie mich Glä-ser auf-waschen und ich  
sagt: „Geh wisch dei-ne Glä-ser, mein Kind,“ und man

Banjo

Pianoforte *p leggiero*

Cl. (si<sup>b</sup>) **A**

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

Pi. *pp*

Po.

ma - che das Bett für je - den und Sie ge-ben mir ei-nen Pen-ny und ich be-  
reicht mir den Pen - ny hin, und der Pen - ny wird ge-nom-men und das

Bjo

Pfte **A**

Cl.(s<sup>1</sup>)  
Tr.(s<sup>1</sup>)  
Tbn.  
Pi  
T. picc.  
Po.  
Bjo.  
Pfte.

- dan - ke mich schnell und Sie se - hen mei - ne Lump - en und dies lum - pi - ge Ho - tel und Sie  
Bett wird ge - macht, es wird kei - ner mehr drin woh - nen in die - ser Nacht und sie

Cl.(s<sup>1</sup>)  
Tr.(s<sup>1</sup>)  
Tbn.  
Pi  
Gr.C.  
Po.  
Bjo.  
Pfte.

wissen nicht, mit wem Sie re - den, und sie wissen nicht, mit wem Sie re - den.  
wissen im - mer noch nicht, wer ich bin, und sie wissen im - mer noch nicht, wer ich bin.

*pp*

**B**

Cl<sup>(s, 2)</sup> *pp*

Tr<sup>(s, 2)</sup> *pp*

Tbn. *pp*

Po. *mf*

A - ber ei - nes A - bends wird ein Ge - schrei sein am Ha - fen und man fragt: „Was ist das für ein Ge -  
 A - ber ei - nes A - bends wird ein Ge - töß sein am Ha - fen und man fragt: „Was ist das für ein Ge -

**B**

Pfte. *pp*

Cl<sup>(s, 1)</sup>

Tr<sup>(s, 1)</sup>

Tbn.

Po. *mf*

-schrei?“ Und man wird mich lächeln sein bei meinem Glä - sern, und man sagt: „Was lä - chelt die da -  
 - töß?“ Und man wird mich stehen schen bei meinem Fen - ster, und man sagt: „Was lä - chelt die so

Pfte.

**Breit**

Cl<sup>(s, 1)</sup> *p*

Tr<sup>(s, 1)</sup> *p*

Tbn. *p*

Po. *p*

-bei?“ Und ein Schiff mit acht Se - geln und mit fünfzig Ka - no - nen wird lie - gen am Kai.  
 -böß?“ Und das Schiff mit acht Se - geln und mit fünfzig Ka - no - nen wird beschie ßen die Stadt.

**Breit**

Pfte. *p*

**C** *Meno mosso* (wie ein langsamer Marsch)

Cl (s<sup>1</sup>)  
 Tr (s<sup>1</sup>)  
 Tbn  
 Ttom.  
 Po.

Und es werden kommen Hun-dert gen Mit-tag an Land und

**C** *Meno mosso* (wie ein langsamer Marsch)

Pfte

Cl (s<sup>1</sup>)  
 Tr (s<sup>1</sup>)  
 Tbn  
 Ttom.  
 Po.

werden in den Schat-ten tre-ten und fan-gen ei-nen jeg-li-chen vor jeg-li-cher Tür und

Pfte

Cl (s<sup>1</sup>)  
 Tr (s<sup>1</sup>)  
 Tbn  
 Ttom.  
 Po.

le-gen in Ket-ten und brin-gen vor mir und fragen: „Welchen sollen wir tö-ten?“ Und

Pfte



Trgl. **D**

Po. *pp*

fra- gen; Wel- chen sol- len wir tö- ten?" Und an die- sem Mit- tag wird es

Pfte. **D** *pp*

Po. still sein am Ha- fen, wenn man fragt, wer wohl ster- ben muß. Und dann

Pfte.

Pi. *pp* kurz

Po. (frei gesprochen) *pp*

wer- den sie mich sa- gen hö- ren: „Allel“ Und wenn dann der Kopf füllt, sag ich: „Hopp-la!“ Und das

Pfte. *pp*

**E** Breit

Cl. (si<sup>2</sup>) *pp*

Tr. (si<sup>2</sup>) *pp*

Tbn *pp*

Pi. *pp* weich und lang

Po. *p*

Schiff mit acht Se- geln und mit fünf- zig Ka- no- nen wird ent- schwin- den mit mir.

Pfte. **E** Breit *p*

## Nr. 7. KANONENSONG

(Macheath, Brown)

Foxtrot-Tempo ( $\text{♩} = 92$ )

♦ Brown (tritt auf)

♦ Mac: singen wir gleich das Kanonenlied!

Ottavino (ad lib.)

Saxofono alto (mi $\flat$ )  
(anche Sax. baritono mi $\flat$ )

Saxofono tenore (si $\flat$ )

2 Trombe (si $\flat$ )

Trombone

Piatti

Tamburo di jazz

Tamburo di legno

Tamburo piccolo

Gran Cassa

Macheath

Brown

Banjo  
(anche Chit. di Hawai)

Pianoforte

Foxtrot-Tempo ( $\text{♩} = 92$ )

Ott.

alto(mi $\flat$ )

Sax

ten(si $\flat$ )

Tr (si $\flat$ )

Tbn

Pi.

T jazz

T picc

Bjo

Pfte

muta in Sax baritono (mi $\flat$ )

*mf*

*mf* Macheath

John wardar-un-ter und

Sax  
bar (sax)

Ti (sax)

Tbn

Pl.

T jazz

M.

Jim war da-bei *mf* Brown Doch die Ar-mee, sie frügt  
und Georgie ist Sergeant ge - wor - den.

Bjo.

Pfte

bar (mf Sax, ten (sax))

Ti (sax)

Tbn.

Pl.

T jazz

T picc.

Gr.C.

M.

keinen,werer sei Sol-da-ten woh - nen  
und mar-schier-te hin-auf-nach dem Nor-den. Sol-da-ten woh - nen

Bjo

Pfte.

muta in Sax, alto (mf<sup>b</sup>)

**B**

**B**

alto(m<sup>1</sup>)  
Sax  
ten(s<sup>1</sup>)

Tr. (s<sup>1</sup>)

Tbn

Trpce  
Gr C

M.  
auf den Ka - no - nen vom Cap bis Couch Be -

Br.  
auf den Ka - no - nen vom Cap bis Couch Be -

Bjo

Pfte

alto(m<sup>1</sup>)  
Sax  
ten(s<sup>1</sup>)

Tr. (s<sup>1</sup>)

Tbn

T. di  
legno

M.  
-har.

Br.  
-har.

Bjo

Pfte.

und es be - geg-ne - te

Wenn es mal reg-ne - te

\*) Laut Klavierauszug die folgenden vier Takte  
mit tieferer Oktave

alt (m)  
Sax  
ten(s)

Tr (s)

Tbn

T di  
legno  
T pice

M

Br

Bjo

Pfte

**C**

ne brau-ne o-der blas-se, dann machen sie viel-leicht daraus ihr  
ih-nen he neu-e Ras-se, dann machen sie viel-leicht daraus ihr

alto (m)  
Sax.  
ten(s)

Tr (s)

Tbn

T jazz  
T pice.

M

Br

Bjo

Pfte.

**C**

Beefsteak Tar-tar.

Beefsteak Tar-tar.



alto (ml) Sax ten (sl)

Tr. (sl)

Tbn.

Pi

T. prec.

1<sup>a</sup>

muta in Cl (sl)

con sord

*p*

Macheath

John - ny war der Whis - ky zu warm

Brown *mf*

und

Bjo

Pfte

*p*

Cl (sl)

Sax. ten (sl)

Tr. (sl)

Tbn.

M

Br

Bjo

Pfte

(o. s.)

via sord.

**D**

A - ber Geor - gienahm bei - de beim Arm

Jimmy hat - te nie ge - nug Dek - ken.

und

**D**

[illegible]

1<sup>a</sup> consold

Tr (sib) *p*

Tbn. *p*

T.legno *p*

M. *p* und es be - geg - ne - te

Br. *p* Wenn es mal reg - ne - te

Bjo

Pfte.

Cl (sib) *p*

Sax. ten (sib) *p*

Tr (sib) 1<sup>a</sup> (s.s.)

Tbn. *p*

T.picc. *p*

M. 'ne brau - ne - o - der blas - se, dann ma - chen sie viel -

Br. ih - nen 'ne neu - e Rus - se, dann ma - chen sie viel -

Bjo

Pfte.

C1(sib) *f* *F* *muta in Sax. alto (mi<sup>a</sup>)*

Sax. ten.(sib) *f*

Tr.(sib) *1<sup>a</sup> (c s.)* *f*

Tbn. *f*

Pi. *f*

T. pico. *f*

M. *f*

Br. *f*

Bjo. *f*

Pfte. *f* *F*

leicht dar-aus ihr Beef-steak Tar-tar.

leicht dar-aus ihr Beef-steak Tar-tar.

alto(mi<sup>b</sup>) *p*

Sax. ten.(sib) *p*

Tr.(sib) *1<sup>a</sup> (c s.)* *p*

Tbn. *p*

Pi. *p*

T. pico. *p*

T. jazz *p(dunff)*

Bjo. *muta in Chitarra di Hawai*

Pfte. *p*

\*) in diesem Takt sowie in den 2 folgenden Takten ist das Schlagzeug ergänzt worden

alt(am)  
Sax.  
ten(s)

Ti (s)

Tbn

Fl.

T jazz

Macheath  
John ist ge stor-ben und Jim-my ist tot A-ber Blut ist

Brown  
und Georgie ist ver-mißt und ver-dor-ben.

Hawai

Pf(e)

G

alt(am)  
Sax.  
ten(s)

Ti (s)

Tbn

T jazz

T pucc

M  
im-mernochrot Sol-da-ten woh-nen

Br  
für die Ar-mee wird jetzt wieder ge-wor-ben. Sol-da-ten woh-nen

Hawai  
muta in Banjo

Pf(e)

H



Ott

Sax ten (s1)

Tr (s1)

Tbn

T pice

M

Br

Bjo.

Pfte.

1<sup>a</sup>

auf den Ka - no - nen vom Cap bis Couch Be -

auf den Ka - no - nen vom Cap bis Couch Be -

8

Ott

Sax ten (s1)

Tr (s1)

Tbn

T jazz

M.

Br.

Bjo.

Pfte.

1<sup>a</sup>

-har. und es be - geg-ne - te

-har. Wenn es mal reg-ne - te

二

Oboe  
 Saxophone  
 Trumpet  
 Trombone  
 Piano  
 Percussion  
 Bass

ma - chen sie viel - leicht dar - aus ihr Beef - steak Tar - tar.  
 ma - chen sie viel - leicht dar - aus ihr Beef - steak Tar - tar.

## Nr. 8. LIEBESLIED

(Polly, Macheath)

♦ Walter: Na, und nun der unauffällige Aufbruch. (alle ab)

♦ Mac: Setz dich, Polly!

Molto tranquillo (♩ = 66)

Saxofono alto (mi<sup>b</sup>)

Saxofono tenore (si<sup>b</sup>)

Tromba (si<sup>b</sup>)

Timpani

Piatti

Tamburo di jazz

Polly (gesprochen) Ich seh ihn, Lieber. Fühlst du mein

Macheath (gesprochen) Siehst du den Mond über Soho?

Molto tranquillo (♩ = 66)

Pianoforte

Violoncello

Contrabbasso

Sax. alto (mi<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Po. Herz schlagen, Geliebter? Macheath Ich fühl' es, Geliebte. Polly Wo du hin gehst, will ich

Pfte.

Vc.

Cb.

**A**

Tr. (s) 4/4 *p* 3/4

Timp. *pp* 3/4

Po. auch hingehn. Macheath Und wo du bleibst, da will auch ich sein.

Pfte 4/4 *pp* 3/4

Vc **A**

Cb.

**Boston-Tempo** (♩ = 88)

G.P. **B**

alt (s) *p*

Sax *p*

ten (s) *p* 3/4

Tr. (s) *p*

Pi *pp*

T. jazz *pp*

Po. Und gibt es kein Schriftstück vom Stan-des - amt und kei-ne Blu - men

M Und gibt es kein Schriftstück vom Stan-des - amt und kei-ne Blu - men

**3/4 Boston-Tempo** (♩ = 88)

G.P. **B**

Pfte *p*

Vc *p*

Cb *p*

alto(mir)  
Sax.  
ten(sib)

Tr.(sib)

Pi  
T.jazz

Po.  
auf dem Al - tar und weiß ich auch nicht, wo her mein Braut - kleid stammt und

M.  
auf dem Al - tar und weißt du auch nicht, wo her dein Braut - kleid stammt und

Pfte

Vo

Cb

alto(mir)  
Sax.  
ten(sib)

Tr.(sib)

Timp.

Pi  
T.jazz

Po.  
gib'ts kei - ne Myr - ten im Haar, der Tel - ler, von wel - chem du

M.  
gib'ts kei - ne Myr ten im Haar, der Tel - ler, von wel - chem du

Pfte

Vo

Cb



alto(mr)  
 Sax  
 ten (sib)

Tr (sib)

Timp.

Pi.  
 T. jazz

Po.  
 M.

Ffte

Ve  
 Cb.

is - sest dein Brot, schau ihn nicht lang an, wirf ihn fort. Die  
 is - sest dein Brot, schau ihn nicht lang an, wirf ihn fort. Die

*mf*

alto(mr)  
 Sax  
 ten (sib)

Tr (sib)

Timp.

Pi.  
 T. jazz

Po.  
 M.

Ffte

Ve  
 Cb.

Lie - be dau - ert o - der dau - ert nicht an dem o - der je - nem Ort.  
 Lie - be dau - ert o - der dau - ert nicht an dem o - der je - nem Ort.

*p*

## Nr. 9. BARBARASONG

(Polly)

◆◆ Frau Pouchum: Hast du wirklich geheiratet?

Moderato assai (♩ = 63)

Saxofono alto (mi<sup>b</sup>)

Saxofono tenore (si<sup>b</sup>)

Tromba (si<sup>b</sup>)

Trombone

Polly

1. Einst glaub - te ich, als ich noch un - schuldig war, und das war icheinst grad so wie  
2. er - ste, der kam, war ein Mann aus Kent, der war, wie ein Mann sein

Banjo

Pianoforte

Moderato assai (♩ = 63)

Po.

du, viel - leicht kommt auch zu - mir ein-mal ei - ner und dann muß ich wis-sen, was ich  
soll. Der zwei - te - hat - te drei Schif - fe im Hafen und der drit - te - war nach mir

Pfte.

Po.

tu! Und wenn er Geld hat - te, und wenn er nett war, und sein  
toll. Und als sie Geld hat - ten, und als sie nett wa-ren, und ihr

Pfte.

Po. Kra - gen war auch werktags rein, und wenn er wuß - te, was sich bei ei - ner  
Kra - gen war auch werktags rein, und als sie wuß - ten, was sich bei ei - ner

Pfte.

Po. *poco rit.* *accel.*  
Da - me schickt, dann sag - te ich ihm: „Nein.“  
Da - me schickt, da sag - te ich ih - nen: „Nein.“

Pfte.

**Più animato**

Po. Da be - hält man sei - nen Kopf o - ben und man bleibt ganz all - ge -  
Da be - hielt ich mei - nen Kopf o - ben und ich blieb ganz all - ge -

Pfte.

Po. *mf*  
- mein. Si - cher schiender Mond die gan - ze Nacht,  
- mein. Si - cher schiender Mond die gan - ze Nacht,

Pfte. *mf*

Po. *rit.*  
si - cher wird das Boot am U - fer fest - ge - macht, a - ber wei - ter kann nichts  
si - cher war das Boot am U - fer fest - ge - macht, a - ber wei - ter konn - te nichts

Pfte.

## Breit

Po. sein. Ja da kann man sich doch nicht nur hin - le - gen, ja da muß man sein. sein. Ja da kann man sich doch nicht nur hin - le - gen, ja da muß ich

Pfte.

## rit. a tempo

Po. kalt und herz - los sein, ja da könn - te doch viel ge - sche - hen, kalt und herz - los sein, ja da könn - te doch viel ge - sche - hen,

Pfte.

Po. ach da gibt's ü - ber - haupt nur. Nein! 2. Der ach da gibt's ü - ber - haupt nur. Nein! 3. Je -

Pfte.

## Moderato assai

Po. 3. - doch ei - nes Tags, und der Tag war - blau, kam - ei - ner, der mich nicht

Pfte.

Po. bat. Und er häng - te sei - nen Hut an den Na - gel in meiner Kammer, und ich wuß - te nicht mehr, was ich

Pfte.

Po. *p*  
tat. Und als er kein Geld hat - te, und als er nicht nett war, und sein

Pfte. *p*

Po. Kra-gen war auch am Sonntag nicht rein, und als er nicht wuß - te, was sich bei ei - ner

Pfte.

Po. *poco rit.* *accel.* *Più animato*  
Da me schickt, zu ihm sag - te ich nicht: „Nein.“ Da be - hielt ich mei - nen

Pfte.

Po. *mf*  
Kopf nicht o - ben und ich blieb nicht all - ge mein. Ach, es schien der Mond die

Pfte. *mf*

Po. *rit.*  
ganze Nacht, und es ward das Boot am U - fer los - ge - macht, und es konn - te gar nicht an - ders

Pfte.



## Breit

**A**

alto (m<sup>7</sup>)  
Sax.  
ten (s<sup>1</sup>)

Tr (s<sup>1</sup>)

Tbn

Po  
sein. Ja da muß man sich doch ein - fach hin - le -

Bjo

**A**

Pfte.

alto (m<sup>7</sup>)  
Sax  
ten (s<sup>1</sup>)

Tr (s<sup>1</sup>)

Tbn

Po  
-gen, ach da kann man doch nicht kalt und herz - los sein.

Bjo

Pfte.

alto(mib)  
Sax

ten(sib)

Tr.(sib)

Tbn

Po.

Bjo.

Pfte.

rit. a tempo

Ach da muß - te so viel ge - sche - hen,

espr.

alto(mib)  
Sax

ten(sib)

Tr.(sib)

Tbn

Po.

Bjo.

Pfte.

ja da gab's ü - ber-haupt kein Nein!

p ff



Cl.(si<sup>b</sup>)

Sax.  
ten.(si<sup>b</sup>)

Tr.(si<sup>b</sup>)

Po.

Le - ben ei-nem Mann mich hin-zu - ge - ben. Ist das ein zu ho - hes Ziel, ist das

Vo.

Cb.

**Poco meno mosso**

Cl.(si<sup>b</sup>)

Sax.  
ten.(si<sup>b</sup>)

Tr.(si<sup>b</sup>)

Po.

ein zu ho - hes Ziel?

**Peachum**

Das Recht des Menschen ist's auf dieser Er - den, da

**Poco meno mosso**

Arm.

Vo.

Cb.

P.

er doch nur kurz lebt, glücklich zu sein, teil - haftig al-ler Lust der Welt zu wer-den, zum

Arm.

P Es-sen Brot zu krie-gen und nicht ei-nen Stein. Dies ist des Menschen nacktes Recht auf

Arm

## Tempo I

Fl. (Falls Flöte fehlt)

Cl. (sib)

P Er-den. Doch leider hat man bisher nie ver-nom-men, daß etwas recht war und dann war's auch

## Tempo I

Arm

Fl.

Cl. (si)

Sax. ten. (sib)

Tr. (sib)

Tbn.

P so. Wer hät-te nicht gern einmal recht be-kom-men? Doch die Ver-hält-nisse, sie sind nicht

Arm



**[A]**

Cl. (s<sup>1</sup>)

Fg.

Tr. (s<sup>1</sup>)

Frau Peachum

**[A]** Wie gern wär' ich zudir gut! Al - les möcht' ich dir ge - ben, daß du

P.

so.

Bjo.

Chb.

*pizz.*  
*p*

Cl. (s<sup>1</sup>)

Fg.

Tr. (s<sup>1</sup>)

Fr. P.

et - - was hast vom Le - ben, weil man das doch ger - ne tut, weil man das doch ger - ne

Bjo.

Chb.

*pizz.*

**[B] Poco meno mosso**

Cl. (s<sup>1</sup>)

Fg.

Tbn.

Fr. P.

tut. Peachum

Ein guter Mensch sein? Ja, wer wär's nicht gern? Sein Gut den Armen geben? War-um

**[B] Poco meno mosso**

Arm

Cl (si<sup>b</sup>)  
Fg.  
Tbn.  
P.  
Arm.

nicht? Wenn al-le gut sind, ist Sein Reich nicht fern. Wer säßenicht sehr gern in Seinem Licht? Ein

Cl (si<sup>b</sup>)  
Fg.  
Tr (si<sup>b</sup>)  
Tbn.  
P.  
Arm.

**Tempo I** *muta in Sax. alto (mi<sup>b</sup>)*

guter Mensch sein? Ja, wer wär's nicht gern? Doch lei-der sind auf die-sem Ster-ne e - ben die

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)  
Tr. (si<sup>b</sup>)  
Tbn.  
P.  
Arm.

Mittel kärglich und die Menschen roh. Wer möchte nicht in Fried'und Eintracht le - ben, doch die Ver.

alto (m<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (sib)

Tr. (sib)  
Tbn.

T. picc.

Polly u. Frau Peachum

P.

Da hat er e-ben lei-der recht, die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht.  
-hält-nis-se, sie sind nicht sol Na-

Arm.

Bjo.

Pfte.

alto (m<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (sib)

Tr. (sib)  
Tbn.

T. legno

P.

-tür-lich hab' ich lei-der recht, die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht. Wer wollt' auf Er-den

Bjo.

Pfte.

alto(mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten(si<sup>b</sup>)

Tbn.

P.

Bjo.

Pfte

nicht ein Pa-ra - dies? Doch die Ver - hält - nis-se, ge-stat-ten sie's?

**D**

alto(mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten(si<sup>b</sup>)

Tr.(si<sup>b</sup>)

Tbn.

Timp.

P.

Bjo.

Pfte

Nein! sie ge - stat-ten's e - ben nicht! Dein

**D**

G.P.

*ff* *p*

alto(mf)  
Sax.  
ten.(sf)

Tr.(sf)  
Tbn

P

Bru-der, wel-cher an dir hangt, wenn halt für zwei das Fleisch nicht langt, tritt er dir e-ben  
dei-ne Frau, die an dir hangt, wenn dei-ne Lie-be ihr nicht langt, tritt sie dir e-ben  
doch dein Kind, das an dir hangt, wenn dir das Al-ters - brot nicht langt, tritt es dir e-ben

Pfte.

Vc.

1. 2. 3. E

alto(mf)  
Sax.  
ten.(sf)

Tr.(sf)  
Tbn.

Polly u. Frau Peachum

Ja das ist e-ben

P

ins Ge-sicht. Be - stän-dig sein? Wer wollt' es nicht? Und  
ins Ge-sicht. Und dank-bar sein! Wer wollt' es nicht? Und  
ins Ge-sicht. Und dank-bar sein! Wer wollt' es nicht? Und

1. 2. 3. E

Pfte

Vc.



alto (mf)  
Sax.  
ten. (sf)

Tr. (sf)

Tbn.

T. picc.

Po u  
Fr P

schade, das ist das rie-sig Fa-de. Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht. Da hat er e-ben

Bjo

Pfte

alto (mf)  
Sax.  
ten. (sf)

Tr. (sf)

Tbn.

T. legno

T. picc.

Po u  
Fr P

lei der recht.  
Peachum

Na-tür-lich hab' ich lei-der recht, die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht. Wir wä-ren gut,

Bjo

Pfte

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax  
ten (si<sup>b</sup>)

Tr (si<sup>b</sup>)  
1<sup>a</sup>  
Tbn

Timp

P

Bjo.

Pfte

an - statt so roh, doch die Ver - hält-nis-se, sie sind nicht so.

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten (si<sup>b</sup>)

Tr (si<sup>b</sup>)  
1<sup>a</sup>  
Tbn

Timp

P

Bjo.

Pfte

Wir wä-ren gut, an - statt so roh, doch die Ver - hält-nis-se,

alto(m<sup>b</sup>)  
Sax  
ten(s<sup>b</sup>)

Tr(s<sup>b</sup>)

Tbn

Timp

**G**

*p*

Polly u. Frau Peachum

P

Ja dannist's e-ben nichts da-mit,dann ist das e-ben al-les Kitt.  
sie sind nicht so. Die Welt ist arm,der

Bjo.

Pfte.

**G**

*p*

alto(m<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten(s<sup>b</sup>)

Tr(s<sup>b</sup>)

Tbn.

Gr. C.

Po.  
Fr P.

Und das ist e-ben scha-de, das ist das rie-sig  
Mensch ist schlecht, da hab' ich e-ben lei-der recht und das ist e-ben scha-de, das ist das rie-sig

P

Bjo.

Pfte.

This page contains the musical score for the 'Hallelujah' section of 'The Marriage of Figaro'. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and voices. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is in a major key and features a lively, rhythmic melody. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with the lyrics 'Fa-de und dar-um ist es nichts damit und dar-um ist das al-les Kitt.' The instrumental parts (Woodwinds, Brass, Strings) provide a rich harmonic background. The score is marked with 'H' and 'ff' (fortissimo) throughout.

**Alto (m<sup>o</sup>)**  
**Sax**  
**ten. (sib)**  
**Tr. (sib)**  
**Tbn.**  
**Gr. C.**  
**Po.**  
**Fr. P.**  
**P.**  
**Bjo.**  
**Pfte.**

**H**

**ff**

Fa-de und dar-um ist es nichts damit und dar-um ist das al-les Kitt.

**H**

**ff**

alto (mf) Sax. ten. (sf) Tr. (sf) Tbn. Gr. C. Bjo. Pfte.

# Zweiter Akt

## Nr. 11. MELODRAM\*)

♦ Alle: Hoch Polly!

♦ Mac: ...bin ich schon hinter dem Moor von Highgate.

Andante con moto (♩ = 70)

Flauto

Saxofono soprano (sib)

Macheath

Celesta

Chitarra

Contrabasso

Fl.

Sax. sopr. (sib)

Cel.

Chit.

Cb.

Fl.

Sax. sopr. (sib)

Macheath (im Abgehen)

Cel.

Chit.

Cb.

Die Lie - be

M.

Chit.

dau - ert o - der dau - ert nicht an dem o - der je - nem Ort.

\*) siehe Anmerkungen



Nr.11a. POLLY'S LIED\*)

**Andante con moto** ( $\text{♩} = 70$ )

Clarinetto (si<sup>b</sup>)

Saxofono tenore (si<sup>b</sup>)  
(anche Sax. soprano si<sup>b</sup>)

Tromba (si<sup>b</sup>)

Campanelli

Polly

Armonio

Pianoforte

Violoncello

Contrabasso

**Andante con moto** ( $\text{♩} = 70$ )

C1 (si<sup>b</sup>)

Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Camp.

Po.

Arm.

Pfte.

Vo.

Ch.

pizz  
*p*

mula in Sax. sopr. (si<sup>b</sup>)  
*pp*

con sord.  
*p dolcissimo*

\*) ♦♦ Und er kommt doch nicht wieder.

Hübschals es währ-te, und nun ist's vor - ü - ber,

arco  
*pp*

pizz  
*p*

arco  
*pp*

pizz  
*p*

\*) siehe Anmerkungen

Cl (sopr.)

Sax. sopr. (sopr.)

Tr. (sopr.) (c. s.)

Camp.lli

Po.

reiß aus dein Herz, sag „good bye,“ mein Lie-ber. Was nützt all dein Jam-mer, leih Ma-ri - a dein

Pfte.

Vc. (pizz.)

Cb. (pizz.)

Cl (sopr.)

Sax. sopr. (sopr.)

Tr. (sopr.) (c. s.)

Camp.lli

Po.

Ohr mir,) wenn meine Mutter sel - ber wußte all das vor mir.

Pfte.

Vc. (pizz.) arco

Cb. (pizz.) arco

## Nr. 12. BALLADE VON DER SEXUELLEN HÖRIGKEIT

(Frau Peachum)

♠ Frau Peachum: dafür bekommt ihr zehn Schillinge.

♠♠ Frau Peachum: Macheath ist nicht der Mann, der seine Gewohnheiten deswegen aufgibt.

## Andante quasi largo

Saxofono alto (mi<sup>b</sup>)  
(anche Sax. baritono mi<sup>b</sup>)

Saxofono tenore (si<sup>b</sup>)  
(or Clarinetto basso)

Fagotto

2 Trombe (si<sup>b</sup>)

Trombone

Frau Peachum

Bandoneon

Chitarra

A1 monio

1. Da ist nun ei-nerschon der Sa-tan sel-ber, der Metzger er und al-le an-deru:

ad lib.

Andante quasi largo

alto (mi<sup>b</sup>)

Sax.

ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

Fr. P.

Band.

Kül-ber! Der frechste Hund, der schlimmste Hu ren-trei-ber! Wer kocht ihn ab, der al-le ab-kocht? Wei-ber.

A

A

alto(m) Sax.  
ten(s)

Tr (s) Tbn

Fr. P.

Das fragt nicht, ob er will, er ist be-reit. Das ist die se-xu-el-le Hö-rig-keit.

Band.

Arm.

*p*

==

alto(m) Sax.  
ten(s)

Tr (s) Tbn

Fr. P.

Er glaubt nicht an die Bi-bel, nicht ans B. G. B. Er meint, er ist der grös-te E-go-ist. Weiß,

Band.

Arm.

**B**

alto(mi<sup>9</sup>)  
Sax.  
ten.(a<sup>9</sup>)

Tr.(si<sup>b</sup>)

Tbn.

Fr. P.

daß wer'n Weib sieht, schon ver-scho-ben ist und läßt kein Weib in sei-ne Näh. Er soll den

Band.

**C** muta in Sax. bar. (mi<sup>b</sup>)

alto(mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten.(a<sup>b</sup>)

Tr.(si<sup>b</sup>)

Tbn.

Fr. P.

Tag nicht vor dem A-bend lo-ben, denn vor es Nacht wird, liegt er wie-der dro-ben.

Band.

**C**

Arm.

(gva sin'al fine) \*)

Sax. bar.(mi<sup>b</sup>)

ad lib.

Fg.

Fr. P.

2. So man-cher Mann sah manchen Mann ver-rek-ken: Ein gro-ßer Geist blieb in 'ner Hu-re

Chit.

Arm.

\*) im Autograph irrthümlich eine Oktav zu tief notiert



**D**

Sax. bar.(mi)<sup>2</sup>

Fr.P.

Chit.

Arm.

stek - ken! Und dieß mit - an-sah'n, was sie sich auch schwu - ren, als sie ver - reck ten, wer be-grub sie? Hu - ren.

**E**

Sax. bar.(mi)<sup>2</sup>

Fr.P.

Chit.

Arm.

Das fragt nicht, ob sie woll'n, sie sind be-reit. Das ist die se-xu-el - le Hö - rigkeit. Der

**F**

Sax. bar.(mi)<sup>2</sup>

Fr.P.

Chit.

Arm.

hält sich an die Bi - bel, der ans B. G. B. Ein Mann ein Christ! Ein Jud' ein An - ar - chist! Am

Sax  
bar(m)<sup>2</sup>

Fg.

Fr.P.

Mit - tag zwingt man sich, daß man nicht Sell' - rie frißt, nach-mit - tags weht man sich noch 'ner I -

Chit.

Arm.

Sax  
bar(m)<sup>2</sup>

Fg.

Tr.(s)<sup>2</sup>

Tbn.

Fr.P.

-dee. Am A beid sagt man: mit mir gehts nach o - ben. Und vor es

Chit.

Arm.

Sax  
bar(m)<sup>2</sup>

Fg.

Tr.(s)<sup>2</sup>

Tbn.

Fr.P.

Nacht wird, liegt man wie-der dro - ben.

Chit.

Arm.

# Nr. 13. ZUHÄLTERBALLADE

(Jenny Macheath)

♦ 2. Hure: Wo gehst du hin, Jenny?

♦♦ Mac: Paßt mal auf!

Tango-Tempo (♩ = 58)

Flauto

Saxofono alto (mi<sup>b</sup>)  
(anche Clarinetto si<sup>b</sup>)

Saxofono tenore (si<sup>b</sup>)  
(anche Sax. soprano si<sup>b</sup>)

Tromba (si<sup>b</sup>)

Timpani

Piatti

Tamburo di jazz (basso)

Tamburo di legno

Tamburo piccolo

Gran Cassa

Jenny

Macheath

Bandoneon

Banjo

Chitarra di Hawaii  
(o Mandolino)

Chitarra

*p dolce espr.*

*pp*

*p*

*pp*

*pp*

*p*

*pp*

In ei-ner Zeit, die jötzt ver-gan-gen ist,

Tango-Tempo (♩ = 58)

Pianoforte

Contrabbasso

*p*

*pizz.*

*p*

alto(mil)  
Sax.  
ten(sil)

Tr.(sil)

Timp.

M.  
leb - ten wir schon zu - sam - men, sie und ich. Die Zeit liegt fern wie

Bjo.

Pfte.

Cb.  
(pizz.)

**A**

alto(mil)  
Sax.  
ten(sil)

Tr.(sil)

Timp.

T. jazz

M.  
hin - ter ei - nem Rauch. Ich schützte sie und sie er - nähr - te mich.

Bjo.

Pfte.

Cb.  
(pizz.)

**B**

alto(m?)  
Sax  
ten.(s?)

Tr.(s?)

Pi.  
T.picc.

M.  
Es geht auch an - ders, doch so gehtes auch. Und wenn ein

Band.

Pfte.

Sax.  
ten.(s?)

Tr.(s?)

T.picc.

M.  
Frei - er kam, kroch ich aus un - serm Bett und drück - te mich zu mei - nem Kirsch und war sehr

Band.

Pfte.



Sax-  
ten (sopr.)

Ti (sopr.)

T. picc.

M.  
nett, und wenn er blech-te, sprach zu ihm: „Herr, wenn Sie mal wie-der wol-len, bit - te

Band

Pfte.



alto (sopr.)

Sax-  
ten (sopr.)

Ti (sopr.)

T. jazz

M.  
sehr! So hiel-ten wir's ein gu - tes hal - bes Jahr in dem Bor -

Band

Pfte.

alto (mf)  
Sax  
sopr. (sf)  
Tr. (sf)  
Pi.  
T. legno  
Gr.C.  
M.  
-dell, wo un - ser Haus - halt war.  
Band.  
Bjo.  
Pf.te.  
Cb.  
(pizz.)

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for a piano and includes parts for several other instruments: Alto Saxophone, Soprano Saxophone, Trumpet, Piano, Tenor Saxophone, Trombone, Bjo (Björns), and Cb (Cello). The music is in G major and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system includes the Alto Saxophone, Soprano Saxophone, Trumpet, Piano, Tenor Saxophone, Trombone, Bjo, and Cb. The second system includes the Piano, Tenor Saxophone, Trombone, Bjo, and Cb. The score features a variety of musical notations, including whole, half, quarter, and eighth notes, rests, and chords. There are also dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

alt(fm<sup>b</sup>)  
Sax.  
sopr(f<sup>is</sup>)

Tr(f<sup>is</sup>)

T. jazz  
T. legno  
Gr.C.

Bjo.

Pfte

Ch. (pizz.)

*p* *muta in Sax. ten(f<sup>is</sup>)*

alt(fm<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten(f<sup>is</sup>)

Tr(f<sup>is</sup>)

Timp.

Chit.

Pfte

Ch. (pizz.)

*E*

*con sord.*  
*pp dolcissimo*

*p*

*Jenny*  
In je-ner Zeit, die jetzt ver-gan-gen ist, war er mein

*E*

*p*

Fl. F<sup>9)</sup>

Sax.  
ten.(s<sup>1</sup>)

Tr.(s<sup>1</sup>) (c.s.)

Timp

J.  
Freund, ich war ein jun - ges Ding. Und wenn kein Za - ster war, hat er mich an - ge-

Chit

Pfte. F

Cb. (pizz.)

Fl. falls Flöte fehlt pp

Cl.(s<sup>1</sup>) pp

Sax.  
ten.(s<sup>1</sup>) pp

Tr.(s<sup>1</sup>) (c.s.) pp

Timp.

T. jazz pp

J.  
-haucht, da hieß es gleich: „Du, ich ver - setz' dir dei - nen

Chit.

Pfte. pp

Cb. (pizz.) pp

<sup>9)</sup> falls Flöte fehlt, muß die Klarinette diese 4 Takte spielen (siehe auch Wollis' Bemerkung 4 Takte später); siehe auch Anmerkungen UE 14901

Fl.

Clf(sib)

Sax.  
ten(sib)

Tr.(sib)

Pi.

T. jazz

J.

Ring! <sup>14</sup> Ein Ring ganz gut, doch oh-ne-gehtes auch.

Band.

Pfte.

Cb.

(o.s.)

*p*

*pp*

(pizz.)

*pp*



Fl.

Clf(sib)

Sax.  
ten(sib)

Tr.(sib)

T. picc.

J.

Du wur-de ich a-ber tückisch, ja, na weißte. Ich frag't ihn manchmal direkt, was er sich er-

Band.

Pfte.

Cb.

**G**

*p*

*p*

*p*

(con sord.)

*pp*

*pp*

**G**

(pizz.)



Fl  
Cl (f, sf)  
Sax (sf)  
T<sub>1</sub> (c.s.)  
T<sub>2</sub> pite  
J  
Band  
Pfte  
Cb (pizz.)

-drei-ste, da hat er mir a-ber eins ins Zahnfleisch ge-langt, da bin ich manchmal direkt drauf er -

Sax ten (sf)  
T<sub>1</sub> (c.s.)  
T<sub>2</sub> jazz  
T<sub>3</sub> pice  
J  
Band  
Pfte  
Cb (pizz.)

-krankt. Das war so schön in die-sem hal-ben Jahr, in dem Bor-

\*) laut beiden Textbüchern: Beide

The musical score is for a piano arrangement of 'Hawaiianische Melodie' by Franz Schubert. It features a variety of instruments and voices, including Flute (Fl), Saxophone (Sax), Trumpet (Trom), Trombone (Tromb), Piano (P), Jazz Piano (P jazz), Violoncello (J), Chorus (Chor), Hawaiian Mandolin (Hawaij. (o Mandl)), Piano Four-Hand (Pft.), and Contrabass (Cb). The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in German: 'dell, wo un ser Haus - halt war.' The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppp*, and articulation markings like *[pizz.]*. A rehearsal mark 'H' is placed above the first staff.

Fl.

Sax.  
(tenor)

Tr. (s)

T. jazz

T. picc.

Hawai

Pfte.

Ch.

(pizz.)

Fl.

Sax.  
ten.(s)

Tr.(s)

T. jazz

T. picc.

Hawai

Pfte.

Cb.

(c.s.)

(pizz.)

I

Fl.

Sax.  
ten.(s)

Tr.(s)

Timp.

T. jazz

T. picc.

Hawai

Pfte.

Cb.

(c.s.)

(pizz.)

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

## Nr. 14. BALLADE VOM ANGENEHMEN LEBEN

(Macheath)

◆ Auftritt Mac

◆◆ Mac: Das werden schöne Tage werden bis zur Hinrichtung

## Shimmy Tempo (♩ = 96)

*molto rit.*

Saxofono alto (mi<sup>b</sup>)

Saxofono tenore (si<sup>b</sup>)

Tromba (si<sup>b</sup>)

Trombone

Piatti

Tamburo piccolo

Gran Cassa

Macheath

Banjo

*con sord.*

*a tempo*

„Ihr Herren, urteilt jetzt selbst: ist das ein Leben? Ich finde nicht Geschmack an alledem; als kleines Kind schon hörte ich mit Beben: nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm.“

*molto rit.*

*a tempo*

Pianoforte

alto (mi<sup>b</sup>)

Sax

ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

Pl

Gr. C

M.

Bjo.

Pfte.

*molto leggero*

*p*

*pp*

*p*

*molto leggero*

*p*

Da preist man uns das Le-ben gro-ßer

Sax. alto (m<sup>b</sup>) *pp* *pp*

Tr. (s<sup>b</sup>) (c.s.) *pp* *pp*

Pi.

Gr. C.

M.  
Gei-ster, das lebt mit ei-nem Buch und nichts im Ma-gen in

Bjo.

Pfte.

Sax. alto (m<sup>b</sup>)

Tr. (s<sup>b</sup>) (c.s.)

Pi.

Gr. C.

M.  
ei-ner Hüt-te, dar-an Rat-ten na-gen. Mir blei-be man vom Leib mit sol-chem

Bjo.

Pfte. *stacc.*



**A**

Sax. alto(mf)

Tr.(sf)

Pi.

T.picc.

Gr.C.

M.

Kleister! Das simple Le - ben le - be,wer da mag! Ich ha - be

Bjo.

Pfte.

*leggerissimo*

*p*

**A**

Sax. alto(mf)

T.picc.

M.

(un-ter uns) ge - nug da - von, kein Vö - gelchen von hier bis Ba-by -

Bjo.

Pfte.

alto (m<sup>is</sup>)  
Sax.  
ten (s<sup>is</sup>)

Tr. (s<sup>is</sup>)

Tbn.

T picc.

M.  
-lon ver - trü - ge die-se Kost nur ei - nen Tag. Was hilft da

Bjo.

Pfte.

alto (m<sup>is</sup>)  
Sax.  
ten. (s<sup>is</sup>)

Tr. (s<sup>is</sup>)

Tbn.

M.  
Frei - heit. es ist nicht be-quem, nur wer in Wohl - stand lebt, lebt an - ge -

Bjo.

Pfte.

alto (m<sup>♯</sup>)  
Sax  
ten (s<sup>♯</sup>)

Tr. (s<sup>♯</sup>)  
Tbn

Pi.

M.  
-nehm. Die A-ben-teu-rer mit dem küh-nen We-sen und

Bjo.

Pfte.

**B**

**B**

*p*

*s*

alto (m<sup>♯</sup>)  
Sax.  
ten. (s<sup>♯</sup>)

Tr. (s<sup>♯</sup>)  
Tbn

Pi.

M.  
ih-rer Gier, die Haut zum Markt zu tragen, die stets so frei sind und die Wahr-heit

Bjo.

Pfte.

*s*

Fi

M

sa - gen, da - mit die Spie - ßer et - was Küh - nes

Bjo

Pfte.

8

==

alto (mr)

Sax

ten (srl)

*p*

*pp leggerissimo*

Tr (srl)

(c s)

*pp leggerissimo*

Tbn

*pp*

Fi

T pice

*pp*

M

le - sen: wenn man sie sieht, wie das am A - bend friert, mit kal - ter

Bjo

*p*

Pfte.

8

*pp*

*leggerissimo*

alto (müß)  
Sax.  
ten. (siß)

Tr. (siß)  
Tbn.

T. picc.

M.  
Gat-tin stumm zu Bet - to geht und horcht, ob niemand klatscht und nichts ver-

Bjo.

Pfte.

alto (müß)  
Sax.  
ten. (siß)

Tr. (siß)  
Tbn.

T. picc.

M.  
- steht und trost-los in das Jahr fünf-tau-send stiert. Jetzt frag ich

Bjo.

Pfte.

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)  
Tbn.

M.  
Sie nun noch: ist das be-quem? Nur wer im Wohl-stand lebt, lebt an-ge-

Bjo.

Pfte.

*p*

*(c. s.)*

*p*

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)  
Tbn.

Pi.  
Gr. C.

M.  
-nehm. Ich sel-ber könn-te mich durch-aus be - grei-fen, wenn

Bjo.

Pfte.

*p*

*(c. s.)*

*p*

*pp*

*pp*

**D**

**D**



alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten (si<sup>b</sup>)

Tr<sub>1</sub> (si<sup>b</sup>)  
Tbn.

Pi  
Gr.C

M  
ich mich lie-ber groß und ein-sam sä-he, doch sah ich sol-che Leu-te aus der

Bjo.

Pfte

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax  
ten (si<sup>b</sup>)

Tr<sub>1</sub> (si<sup>b</sup>)  
Tbn.

Pi  
Gr.C

M  
Nä-he, da sag ich mir: das muß du dir ver - knei-fen Ar-mut bringt

Bjo.

Pfte

**E**

alto (miß)  
Sax.  
ten (siß)

Tr. (siß)

Tbn.

*pp* *leggerissimo*

T. picc.

M.

au - ßer Weis-heit auch Ver- druß und Kühn-heit au-ßer Ruhm auch bitt - re

**E**

Bjo.

*p*

Pfte.

*pp* *leggerissimo*

**2**

alto (miß)  
Sax.  
ten (siß)

Tr. (siß)

Tbn.

T. picc.

M.

Mühn. Jetzt warst du arm und ein-sam, weis' und kühn, jetzt

Bjo.

Pfte.

alto (m) Sax  
ten (s)

Ti (s)

Tbn

T. picc.

M

Bjo

Pfte

nachst du mit der Grö-ße a-ber Schluß. Dann löst sich ganz von selbst das Glücks-pro-

alto (m) Sax.  
ten (s)

Ti (s)

Tbn.

Pf.

M

Bjo

Pfte

blem: nur wer in Wohl-stand lebt, lebt an-ge-nehm.

via  
sord.

## Nr. 15. EIFERSUCHTSDUETT

(Lucy, Polly)

♦ Lucy: ... hast du zwei Frauen, du Ungeheuer?

♦♦ Lucy: Das ist also deine Schönheit von Soho!

Molto agitato (♩ = 112)

Clarinetto (si<sup>b</sup>)  
(anche Sax. alto in si<sup>b</sup>)

Saxofono tenore (si<sup>b</sup>)

2 Trombe (si<sup>b</sup>)

Timpani

Piatti

Tamburo piccolo

Lucy

Polly

Banjo

Pianoforte

Violoncello

Contrabasso

Komm her - aus, du Schönheit von So - ho, zeig doch

Molto agitato (♩ = 112)

ad lib.

Cl. (si<sup>b</sup>)

Sax. ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Timp.

L.

Pfte.

Vo.

Cb.

mir mal dei - ne schön - en Bei - ne. Ich möch - te auch mal was Schö - nes

Cl (sopr.)

Sax ten (sopr.)

Tr (sopr.)

Timp.

L.

Pfte

Vc

Cb

se - hen, denn so schön wie du gibt es doch kei - ne.

A

Cl (sopr.)

Sax ten (sopr.)

Tr (sopr.)

Timp.

T pice

L.

Du sollst ja auf meinen Mac solch ei - nen Eindruck machen.  
Polly Soll ich das? Soll ich das?

Pfte

Vc

Cb

*mf*

*p*

*mf*

Cl.(si<sup>b</sup>)

Sax.  
ten.(si<sup>b</sup>)

Tr.(si<sup>b</sup>)

T pice

L

Na, damuß ich a - ber wirk - lich la - chen. Ha, das wä - re ja ge - lacht!

Po.

Mußt du das? Mußt du das?

Bjo

Pfte

Cb

Cl.(si<sup>b</sup>)

Sax.  
ten.(si<sup>b</sup>)

Tr.(si<sup>b</sup>)

T pice

L

Wenn sich Mac aus dir was macht!

Po.

So, das wär' al - so ge - lacht?

Bjo

Pfte

Cb



Cl. (s<sup>1</sup>)

Sax ten (s<sup>1</sup>)

Tr. (s<sup>1</sup>)

T. pice

L.

Po.

Bjo.

Pfte

Cb.

Ha ha ha ha ha, mit so ei - ner be -

Wenn sich Mac aus mir was macht?

Cl. (s<sup>1</sup>)

Sax ten (s<sup>1</sup>)

Tr. (s<sup>1</sup>)

L.

Po.

Bjo.

Pfte

Cb.

-faßt sich so - wie - so kei - ner.

Nach das werden wir schon sehn!

Nach das werden wir ja sehn!

Cl(sib) *muta in Sax alto (mi<sup>b</sup>)*

Sax.  
ten(sib)

Tr(sib)

Pi.

T. picc.

L. *cresc.*

Pu.

Bjo.

Pfte.

Cb.

Ja, das werden wir schon sehn! Ha ha ha ha ha ha ha ha

Na, das werden wir schon sehn!

**C** Poco meno mosso

alto(mi<sup>b</sup>)

Sax  
ten(sib)

Tr(sib)

Timp.

L.

Po.

Bjo.

**C** Poco meno mosso

Pfte.

Cb.

Mak-kie und ich, wir leb-ten wie die Tau-ben, er liebt nur mich, das

Mak-kie und ich, wir leb-ten wie die Tau-ben, er liebt nur mich, das

alto (m<sup>3</sup>)  
Sax  
ten. (s<sup>3</sup>)

Tr. (s<sup>3</sup>)

Timp.

L.  
laß ich mir nicht rau - ben. Da muß ich schon so frei sein, das kann doch nicht vorbei sein, wenn

Po.  
laß ich mir nicht rau - ben. Da muß ich schon so frei sein, das kann doch nicht vorbei sein, wenn

Bjo.

Pfte.

Cb

alto (m<sup>3</sup>)  
Sax.  
ten. (s<sup>3</sup>)

Tr. (s<sup>3</sup>)

Timp.

L.  
da so'n Mist-vieh auf - taucht. Lächerlich!

Po.  
da so'n Mist-vieh auf - taucht. Lächerlich!

Bjo.

Pfte.

Cb

## Nr. 16. II. DREIGROSCHENFINALE

(Macheath, Frau Peachum und Chor)

♠ Peachum: So, die Polizei kann da nichts machen?

♠ Brown: Sergeanten zur Konferenz, Alarm!

Moderato assai (♩ = 70)

Saxofono alto (mi<sup>b</sup>)

Saxofono tenore (si<sup>b</sup>)

2 Trombe (si<sup>b</sup>)

Trombone

Timpani

Piatti

Tamburo di jazz

Gran Cassa

Tamtam

Frau Peachum

Macheath

Chor

Bandoneon

Chitarra

Pianoforte

1<sup>a</sup>

2. Ihr lehrt uns, wann ein Weib die Rök-ke

1. Ihr Herrn, die ihr uns lehrt, wie man brav

Moderato assai (♩ = 70)

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

Timp.

Gr.C.  
Ttam.

Fr. P.  
M.

2. he - ben und ih - re Augen einwärts dre - hen kann. Zu - erst müßt ihr uns was zu fres - sen  
1. le - ben und Sünd' und Mis - se - tat ver - mei - den kann. Zu - erst müßt ihr uns was zu fres - sen

Chit.

Pfte.

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

Gr.C.  
Ttam.

Fr. P.  
M.

2. ge - ben, dann könnt ihr re - den, da - mit fängt es an. Ihr, die auf uns - re Scham und eu - re  
1. ge - ben, dann könnt ihr re - den, da - mit fängt es an. Ihr, die ihr eu - ren Wanst und uns - re

Chit.

Pfte.

alto (m<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (s<sup>b</sup>)

Tr. (s<sup>b</sup>)  
Tbn.

Fr. P.  
M.

2. Lust be-steht, das ei-ne wis-set ein für al-le-mal. Wie ihr es  
1. Brav-heit liebt, das ei-ne wis-set ein für al-le-mal. Wie ihr es

Chit.

Pfte.

alto (m<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (s<sup>b</sup>)

Tr. (s<sup>b</sup>)  
Tbn.

Fr. P.  
M.

2. im-mer schiebt und wie ihr's im-mer dreht, erst kommt das Fres-sen, dann kommt die Mo-  
1. im-mer dreht und wie ihr's im-mer schiebt, erst kommt das Fres-sen, dann kommt die Mo-

Chit.

Pfte.



**B**

alto (mf)  
Sax.  
ten. (sf)

Tr. (sf)  
Tbn

Fr P  
M  
2. ral. Erst muß es mög-lich sein auch ar-men Leu - ten, vom gro-ßen Brot - laib sich ihr Teil zu  
1. ral. Erst muß es mög-lich sein auch ar-men Leu - ten, vom gro-ßen Brot - laib sich ihr Teil zu

Chit

Pfte

**C**

alto (mf)  
Sax  
ten. (sf)

Tr. (sf)  
Tbn

Timp.  
Fi.  
T jazz

Fr P  
M.  
2. schnei - den. \*) laut gerufen! Denn wovon lebt der Mensch? 1. 2. Denn wo-von lebt der Mensch? In-dem er  
1. schnei - den.

Band

Pfte.

\*) laut beiden Textbüchern: Stimme hinter der Szene

alto (mib)  
Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

T. jazz

Fr. P.  
M.

stünd-lich den Men-schen pei-nigt, aus-zieht, an-fällt, ab-würgt und frißt. Nur da-durch

Band.

Pfte.

alto (mib)  
Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

Fr. P.  
M.

lebt der Mensch, daß er so gründ-lich ver-ges-sen kann, daß er ein

Band.

Pfte.

alto (vi<sup>n</sup>)

Sax

ten (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

Fr. P.

M.

Mensch doch ist.

Chor

Ihr Her - ren, bil - det euch nur da nichts ein. Der

Band

Pfte.

1. 2.

alto (mi)  
Sax.  
ten. (si)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

Pi.

Tam.

Chor

Mensch lebt nur von Mis - se - tat al - lein. -lein.

Band.

Pfte.

*p subito*

*ff*

# Dritter Akt

## Nr. 17. LIED VON DER UNZULÄNGLICHKEIT MENSCHLICHEN STREBENS

♦ Brown: ...Abmarsch der Ärmsten der Armen...

\*) ♦ ♦ Peachum: Kennen Sie nicht? Da können Sie was lernen.

(Peachum)

Moderato (♩ = 85)

Saxofono alto (mi<sup>b</sup>)

Saxofono tenore (si<sup>b</sup>)

2 Trombe (si<sup>b</sup>)

Trombone

Piatti

Tamburo di legno

Gran Cassa

Peachum

Der Mensch lebt durch den Kopf, sein Kopf reicht ihm nicht aus, ver-

Bandoneon

Moderato (♩ = 85)

Pianoforte

P.

-such es nur, von dei-nem Kopf lebt höch-stens ei-ne Laus. Denn für die-ses Le-ben

Band.

Sax. ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

P.

ist der Mensch nicht schlaug-e-nug, nie-mals merkt er e-ben die-sen Lug und Trug. Ja.

Band.

\*) zuvor [♦ ♦] Peachum: ...harmlos, harmlos. Musik setzt ein, und zwar spielt sie einige Takte [die 1. Strophe] voraus.

Nach ♦ ♦ (siehe oben) beginnt Peachum zu singen.

UE 14901

**A**

alto (mf)  
Sax.  
ten. (sf)

Tr. (sf)  
Tbn.

P.

mach nur ei-nen Plan! Sei nur ein gro-ßes Licht und mach dann noch hen zwei-ten Plan, gehn tun sie bei-de

alto (mf)  
Sax.  
ten. (sf)

Tr. (sf)  
Tbn.

P.

nicht. Denn für die-ses Le-ben ist der Mensch nicht schlecht ge-nug, doch sein häß-res Stre-ben

**B**

alto (mf)  
Sax.  
ten. (sf)

Tr. (sf)  
Tbn.

Pi  
T legno

P.

ist ein schö-ner Zug Ja, renn nur nach dem Glück, doch ren-ne nicht zu sehr, denn

**B**

Band.

Pfte.

\*) In Weill's Autograph der Partitur bis einschließlich  $g^2$  eine Oktav tiefer notiert und mit dem Zusatz ( $g^2$ .....; a 2, wenn möglich), versehen  
UE 14901

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)  
Tbn.

Pi.  
T.legno  
Gr.C.

P.

al - le ren - nen nach dem Glück, das Glück renn - hin - ter - her. Denn für die - ses Le - ben

Band.

Pfte.

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)  
Tbn.

Pi.  
T.legno  
Gr.C.

P.

ist der Mensch nicht an - spruchs - los ge - nug, drum ist all sein Stre - ben nur ein Selbst - be - trug

Band.

Pfte.



## Nr. 17a. REMINISZENZ

♠ Brown: Das ist eine Drohung.

♠♠ Peachum: Neue Richtung: Die Gefängnisse von Old Bailey. Marsch.

(Peachum singt eine 4. Strophe zur Musik der 1. Strophe von Nr. 17.)

dann attacca:

## Nr. 18. SALOMONSONG

(Jenny)

Andantino (♩. = 40)

Jenny

3/8

1. Ihr saht den wei - sen Sa - lo - mo, ihr  
2. Ihr saht den küh - nen Cä - sar dann, ihr

(In der Art eines Leierkastens)

Armonio

J.

weiß, was aus ihm wurd', dem Mann war al - les son - nen -  
weiß, was aus ihm wurd', der saß wie'n Gott auf 'nem Al -

Arm.

J.

-klar, er ver - fluch - te die Stun - de sei - ner Ge - burt und sah, daß al - les  
-tar und wur - de er - mor - det, wie ihr er - fuhr, und zwar als er am

Arm.

J.

ei - tel war. Wie groß und weis'  
größ - ten war. Wie schrie der laut.

Arm.

J. war Sa - lo - no. Und seht, da war es noch nicht Nacht, da  
 „Auch du, mein Sohn!“ Und seht, da war es noch nicht Nacht, da

Arm.

J. sah die Welt die Fol - gen schon, die Weis - heit hat - te ihn so weit ge - bracht, be -  
 sah die Welt die Fol - gen schon, die Kühn - heit hat - te ihn so weit ge - bracht, be -

Arm.

J. - nei - dens - wert, — wer frei — da - von.  
 - nei - dens - wert, — wer frei — da - von.

Arm.

J. 3. Und nun — seht ihr — Ma - cheath — und mich, — Gott weiß, — was

Arm.

J. aus — uns wird. — So groß war uns - re Lei - den - schaft! Wo

Arm.

J ha - ben wir uns hin - ver - irrt, daß man ihn jetzt zum Gal - gen schafft.

Arm

J *mf* Da seht ihr uns - - - rer Sün - de Lohn.

Arm

J Und seht, da war es noch nicht Nacht, da sah die Welt die Fol - gen schon, die

Arm

J Lei - den - schaft hat uns so weit ge - bracht, be - nei - dens - wert, wer

Arm

J frei da - von.

Arm *pp*

## Nr. 19. RUF AUS DER GRUFT

(Macheath)

(1. Strophe):

♠ Mac: Hallo, Smith, wieviel Uhr ist es?

♠ Smith: Das ist ja Unsinn, Herr Macheath (ab)

(2. Strophe):

♠ Smith: ... was Sie als Mahlzeit haben wollen

♠ Elser: Das ist ein Saustall.

Molto agitato (♩ = 66)

Saxofono alto (mi<sup>b</sup>)

Saxofono tenore (si<sup>b</sup>)

Tromba (si<sup>b</sup>)

Trombone

Tomtom

Macheath

Pianoforte

*3/4*

*3/4* Molto agitato (♩ = 66)

1. Nun hört die  
2. Jetzt kommt und

alto(mi<sup>b</sup>) *sempre legato*

Sax. *sempre legato*

ten (si<sup>b</sup>) *sempre legato*

Tr.(si<sup>b</sup>) *sempre legato*

Tbn *sempre legato*

Tomtom

M

Stim-me, die um Mit-leid ruft. Macheath liegt hier nicht un-ter'm Ha-ge - dorn, nicht un-ter  
seht, wie es ihm drek-kig geht, jetzt ist er wirk-lich, was man plei-te nennt. Die ihr als

Pfte.

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)  
Tbn.

Ttom.

M.  
08  
Bu-chen, nein, in ei-ner Gruft, hier-her ver-schlug ihn des Ge-schik-kes Zorn. Gott geb, daß  
o-ber-ste Au-to-ri-tät nur eu-re schmier'gen Gel-der an-er-kennt, seht, daß er

Pfte.

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)  
Tbn.

Ttom.

M.  
08  
ihr sein letz-tes Wort noch hört, die dick-sten Mau-ern schlie-Ben ihn jetzt ein. Fragt ihr denn  
euch nicht in die Gru-be fährt! Ihr müß-tet gleich zur Kö-ni-gin und in 'Haufen und müß-tet

Pfte.

alto(m)<sup>2</sup>  
Sax  
ten(s)<sup>1</sup>

Tr.(s)<sup>1</sup>  
Thn

Ttom.

M.  
gar nicht, Freunde, wo er sei? Ist er ge - stor - ben, kochteuch Ei - er - wein. So - lang er  
mit ihr ü - ber ihn was sprechen, wie Schweine ei - nes hin - term andern laufen. Ach, sei - ne

Pfte.

alto(m)<sup>2</sup>  
Sax.  
ten(s)<sup>1</sup>

Tr.(s)<sup>1</sup>  
Thn

Ttom.

M.  
a - ber lebt, steht ihm doch bei! Wollt ihr, daß sei - ne Mar - ter e - wig sei? (längere Prosa,  
Zäh - ne sind schon lang wie Re - chen, wollt ihr, daß sei - ne Mar - ter e - wig währt? dann 2. Strophe)

Pfte.



## Nr. 20. GRABSCHRIFT

(Macheath)

♠ Jakob: Herzlichst!  
 ♠♠ Mao: Gut, ich falle.

Sostenuto (♩ = 50)

Flauto

Saxofono alto (mi<sup>b</sup>)

Saxofono tenore (si<sup>b</sup>)

Fagotto

2 Trombe (si<sup>b</sup>)

Trombone

Campane

Tamburo rullante  
(Rührtrommel)

Gran Cassa

Macheath

1. Ihr Men-schen-brü - der, die ihr nach uns lebt, laßt  
 2. Re - gen wäscht uns ab und wäscht uns rein und

$\frac{4}{4}$  Sostenuto (♩ = 50)  
 (falls Flöte und Fagott fehlen)

Armonio  
(poi Pfte)

Violoncello

Contrabasso

F1

Fg

Tr (si<sup>b</sup>)

M

eu - er Herz nicht ge-gen uns ver - här - ten und lacht nicht, wenn man uns zum Galgen hebt, ein  
 wäscht das Fleisch das wir zu gut ge - nährt, und die zu viel ge - sehn und mehr be - gehrt, die

Arm.

Vc.

Ch.

[illegible]

Fl.

Fg.

Tr. (s<sup>1</sup>)

T. rull.

Gr. C.

M.

nicht auf uns er-bost wie das Ge-richt. Ge-setzen Sin-nes sind wir al-le nicht. Ihr  
hin, bald her, ganz wie aus Ü-ber-mut, zer-pickt von ei-ner gier'gen Vö-gel-brut, wie

Pfto.

8

Vc.

Cb.

Fl. *p*

Fg. *p*

Tr. (s<sup>1</sup>) *p*

Camp. *pp*

M. *p*

Men-schen, las-set al-len Leicht-sinn fal-len, ihr Men-schen, laßt euch uns zur Leh-re  
 Pfer-de - äp-fel, die am We-ge lie-gen. Ach, Brü-der, laßt euch uns zur War-nung

Pfte. *p*

Vo. *p*

Cb. *p*

Fl. 1. 2.

Fg. 1. 2.

Tr. (s<sup>1</sup>) 1. 2.

Camp. 1. 2.

M. 1. 2. *p*

sein und bit-tet Gott, er mö-ge mir ver-zeihn. 2. Der 3. Die  
 sein und bit-tet Gott, er mö-ge uns ver-zeihn.

Pfte. 1. 2.

Vo. *pizz.*

Cb. *pizz.*

## C Poco animato

alto/mu.  
Sax.  
ten./si.)

*p cresc. sempre*

*p cresc. sempre*

Tr. (si.)  
Tbn.

*p cresc. sempre*

*p cresc. sempre*

M.

*mf*

Mäd-chen, die die Brü-ste zei-gen, um leich-ter Män-ner zu er-wi-schen, die Strol-che, die nach  
so die Po-li - zi-sten-hun-de, die je-den A-bend, je-den Mor-gen nur Rin-de lie-ßen

## C Poco animato

Pfte.

*p cresc. sempre*

*mf*

Vo.

*p cresc. sempre*

*mf*

==

alto/mu.  
Sax.  
ten./si.)

(cresc.)

(cresc.)

Tr. (si.)  
Tbn.

(cresc.)

(cresc.)

M.

*f*

ih-nen äu-gen, um ih-ren Sün-den - lohn zu fi-schen, die Lum-pen, Hu-ren, Hu-ren-trei-ber, die  
mei-nem Mun-de, auch sonst ver-ur-sacht Müh und Sor-gen: ich könn-te sie ja jetzt ver-flu-chen, doch

Pfte.

(cresc.)

*f*

Vo.

(cresc.)

*f*

alt.(alt.)  
Sax.  
ten(sax.)  
Tr.(alt.)  
Tbn.  
Camp.  
M.  
Pfte.  
Vo.

(cresc.)  
(cresc.)  
(cresc.)  
(cresc.)  
(cresc.)  
(cresc.)  
(cresc.)  
(cresc.)  
(cresc.)

*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*

*p subito*  
*p subito*  
*p subito*  
*p subito*  
*p subito*  
*p subito*  
*p subito*  
*p subito*  
*p subito*

1<sup>a</sup>  
*p subito*  
*p subito*  
*p subito*  
*p subito*  
*p subito*  
*p subito*  
*p subito*  
*p subito*

Ta - ge - die - be, Vo - gel - frei'n, die Mord - ge - sel - len, Ab - tritts - wei - ber, ich bit - te  
heu - te will ich nicht so sein, um weit' - re Hän - del nicht zu su - chen, bitt' ich auch

alt(o)(m<sup>is</sup>)  
Sax.  
ten(s)<sup>is</sup>)

Tr.(s)<sup>is</sup>)

Tbn.

Camp

M.

1. 2.

sie, mir zu ver - zeihn. 3. Nicht Man schla - ge ih-nen ih-re Fres-sen mit  
sie, mir zu ver - - - zeihn.

Pfte

1. 2.

Vo

Fl. *pp*

Sax. ten (sib) *pp*

Tr (sib) *pp*

Tbn *pp*

Camp *ppp*

M.  
schwe-ren Eisenham-mern ein. Im ü - brigen will ich ver - ges - sen und bitte sie, mir zu ver - zeih-n.

Pfte *pp*

Vo. *pp*

## Nr. 20a. GANG ZUM GALGEN

◆ Smith: Vorwärts!

*L'istesso tempo*

Clarinetto (sib) *pp*

Saxofono tenore (sib) *pp*

Tromba (sib) *pp*

Trombone *pp*

Piatti *p*

Tomtom *p*

Tamburo piccolo *p*

Gran Cassa *p*

*L'istesso tempo*

(beliebig oft zu wiederholen, bis der Zug am Galgen angelangt ist) (Abachluß)

Armonio *pp*



## Nr. 21. III. DREIGROSCHENFINALE

(Brown, Frau Peachum, Herr Peachum, Macheath, Polly, Chor)

◆◆ Peachum: ... der rettende Bote des Königs erscheinen.

## Allegro vivace (♩ = 132)

Clarinetto (si<sup>b</sup>)  
(anche Sax. alto mi<sup>b</sup>)

Saxofono tenore (si<sup>b</sup>)

Fagotto

2 Trombe (si<sup>b</sup>)

Trombone

Piatti

Triangolo

Tomtom

Tamburo piccolo

Tamburo rullante

Gran Cassa

Polly

Frau Peachum

Macheath

Brown

Peachum

Chor Frauen

Männer

Banjo

Chitarra

Bandoneon

Armonio

Pianoforte

Contrabasso

## Allegro vivace (♩ = 132)

Cl. (sib)

Fg.

Tr. (sib) <sup>1<sup>a</sup></sup>

Tbn.

T.rull.

Gr. C.

Fr.

Chor.

M.

Pfte.

Cl. (sib)

Fg.

Tr. (sib) <sup>1<sup>a</sup></sup>

Tbn.

T.rull.

Fr.

Chor.

M.

Pfte.

Cl. (s)<sup>b</sup>

Fg.

Tr. (s)<sup>b</sup>

Tbn.

Gr.C.

Fr.

Chor.

M.

Band.

Pfte.

Horch! Wer kommt?

Horch! Wer

Cl. (s)<sup>b</sup>

Fg.

Tr. (s)<sup>b</sup>

Tbn.

Gr.C.

Fr.

Chor.

M.

Band.

Pfte.

Horch! Wer kommt?

kommt?

Horch! Wer kommt?

Cl.(s<sup>1</sup>)

Fg.

Tr.(s<sup>1</sup>)

Tbn.

Pi.

T. picc.

Gr.C.

Fr.

Chor.

M.

Pfte.

**A**

*mf* Horch! Wer kommt? Des Kö - nigs

Horch! Horch! Horch!

**A**

Cl.(s<sup>1</sup>)

Fg.

Tr.(s<sup>1</sup>)

Tbn.

Pi.

T. picc.

Gr.C.

Fr.

Chor.

M.

Pfte.

rei - ten - der Bo - te. Horch! Wer kommt? Des Kö - nigs

Horch! Horch! Horch!

Cl (s<sup>1</sup>)  
Fg  
Tr (s<sup>1</sup>)  
Tbn  
T picc  
Fr  
Chor  
M.  
Pfte

rei-ten-der Bo - te.  
Des Kö-nigs reitender Bo - te kommt! Bo - te kommt! Bo - te kommt!

*mf*

**B**  
Cl (s<sup>1</sup>)  
Sax.  
ten (s<sup>1</sup>)  
Tr (s<sup>1</sup>)  
Tbn  
T rull.  
Fr  
Chor  
M.  
Pfte

Horch! — Wer kommt? Horch! — Wer kommt?  
Des Kö-nigs reitender Bo - te kommt,

**B**  
Band.  
Pfte.

Cl. (sib) *ff*

Sax. ten. (sib) *ff*

Tr. (sib) *ff*

Tbn *ff*

Fr.

Chor. Des Kö-nigs rei-tender Bo-te kommt, Bo-te kommt, Bo-te kommt!

M. Bo-te kommt, Bo-te kommt!

Band

Pfte.

Cl. (sib) *ff*

Sax. ten. (sib) *ff*

Tr. (sib) *ff*

Tbn *ff*

T. picc.

Fr.

Chor. Horch! Wer kommt? Horch! Wer kommt? Des Kö-nigs rei-ten-

M. Des Kö-nigs reitender

Band

Pfte.



Cl. (s<sup>1</sup>)  
Sax.  
ten. (s<sup>1</sup>)  
Tr. (s<sup>1</sup>)  
Tbn  
T. pice  
Fr  
Chor  
M  
Band.  
Pfte.

der Bo - te, des Kö - nigs rei - ten - der Bo - te! *ff* Des Kö - nigs rei - tender  
Bo - te kommt, des Kö - nigs rei - tender Bo - te kommt, des Kö - nigs rei - tender Bo - te kommt! Des

Cl. (s<sup>1</sup>)  
Sax.  
ten. (s<sup>1</sup>)  
Tr. (s<sup>1</sup>)  
Tbn  
T. pice  
Fr  
Chor  
M  
Band.  
Pfte.

Bo - te kommt! Des Kö - nigs rei - tender Bo - te kommt!  
Kö - nigs rei - tender Bo - te kommt! Des Kö - nigs rei - tender Bo - te kommt!

*\*) col 8va*  
*\*) col 8va*

\*) entsprechend Klavierauszug und Klavier-Direktionsstimme

## D Largo

## RECITATIV

Cl. (si<sup>b</sup>)

Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

Gr. C.

Brown

An-läßlich ihrer Krönung befiehlt die Kö-nigin,

Band.

## D Largo

## RECITATIV

Arm.

Cl. (si<sup>b</sup>)

Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

Gr. C.

E

Br

daß der Captain Macheath so-fort frei-ge-lassen wird.

Band.

Arm.

E

Br. Gleich - zeig - tig wird er hier - mit in den erb - li - chen A - dells - stand - er - ho - ben

Pfte.

Br. und ihm das Schloß Marma - rel und ei - ne Ren - te von zehn - tau - send Pfund bis zu

Pfte.

Br. sei - nem Le - bens - en - de ü - berreicht. Den

Band.

Arm. (festlich)

Cl. (si<sup>b</sup>)

Sax. ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Tbn.

Br. an - we - sen - den Braut - paaren läßt die Kö - nigin ih - re kö - nig - li - chen Glück - wünsch - sen - den.

Band.

Arm.

## F Allegro molto

Cl (s1)

Sax ten (s1)

Tr (s1)

Tbn

T. pica.

Gr C

Macheath *ff*

Ge-ret tet!

Bar.d

## F Allegro molto

Pfte.

Cl (s1)

Sax ten (s1)

Tr (s1)

Tbn

T. pica.

M.

Ge-ret tet! Ja, ich wuß - te es, ja, ich wuß - te es:

Band.

Pfte.

Cl. (s<sup>1</sup>)  
 Sax.  
 ten. (s<sup>1</sup>)  
 Tr. (s<sup>1</sup>)  
 Tbn.  
 M.  
 Chit.

G  
 wenn die Not am höch - - sten, ist die

G

p

Cl. (s<sup>1</sup>)  
 Sax.  
 ten. (s<sup>1</sup>)  
 Tr. (s<sup>1</sup>)  
 Tbn.  
 M.  
 Chit.

Ret - tung am näch - sten, wenn die Not am

pp

Cl. (s<sup>1</sup>)  
 Sax.  
 ten. (s<sup>1</sup>)  
 Tr. (s<sup>1</sup>)  
 Tbn.  
 M.  
 Chit.

höch - - sten, ist die Ret - tung am näch - sten.

Cl (sopr.) *p esp.* **H**

Sax.  
ten (sopr.) *pp*

Tr. (sopr.) *pp*

Polly *p*

Ge - ret - tet! Ge - ret - tet! Mein

Pfte. *pp*

Cb. *pp*

Cl (sopr.) *pp*

Sax.  
ten (sopr.) *pp*

Tr. (sopr.) *pp*

Trgl. *pp*

Po. *p*

lie - ber Macheath ist ge - ret - tet! Ich bin sehr glück - lich.

Pfte. *pp*

Cb. *pp*

*molto rit.*

Cl (sopr.) *pp*

Sax.  
ten (sopr.) *p*

Tr. (sopr.) *pp*

Pi. *p tranquillo*

chiaro *pp*

Pfte. *pp*

*molto rit.*

Cb. *pp*



**I Allegro moderato** ( $\text{♩} = 100$ )

Cl. (sib)  $p$

Sax. ten. (sib)  $p$

Tr. (sib)  $p$

Ttom.  $p$

Frau Peachum  
Sowen-det al - les sich am End zum Glück. Soleicht und

Bjo.  $p$

**I Allegro moderato** ( $\text{♩} = 100$ )

Pfte.  $p$

Cb.  $p$

Cl. (sib)  $p$

Sax. ten. (sib)  $p$

Tr. (sib)  $p$

Ttom.  $p$

Fi. P.  
fried - lich wä - re un - ser Le - ben, wenn die reitenden Bo - ten des Königs im - mer klä - men.

Bjo.  $p$

Pfte.  $p$

Cb.  $p$

Cl. (sib) Sax. ten. (sib) Tr. (sib) Ttom. Peachum *mf*

Dar-um bleibt al - le ste-hen, wo ihr ste - het und singt den Cho - ral der Ärm-sten der

Bjo. Pfte. Cb.

Cl. (sib) Sax. ten. (sib) Tr. (sib) Ttom. P. J

Ar - men, de-ren schwieri-ges Le - ben ihr heu-te dar-go-stellt habt. Denn in Wirk - lich-keit ist gra-de

Bjo. Pfte. J Cb.

Cl. (sib) Sax ten. (sib) Tr. (sib) Ttom. P. Bjo. Pfte. Cb.

1<sup>a</sup> 9 9

ihr En-de schlimm. Die rei-ter-den Bo-ten des Königs kommen sehr sel-ten. Und die ge-tre-ten werden, treten

Cl. (sib) Sax. ten. (sib) Tr. (sib) Ttom. P. Bjo. Band. Pfte. Cb.

muta in Sax. alto (mi<sup>b</sup>) o = 40

1<sup>a</sup> 6/4 f

wie-der. Dar-um soll-te man das Un-recht nicht zu sehr ver-fol-gen. Chor (Alle) Ver-

o = 40 6/4

Armonio

K

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Chor

Band.

Arm.

Cb.

folgt das Un - recht nicht zu sehr, in Bäl - du er -

*a 2*

*mf*

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Chor

Band.

Arm.

Cb.

*marcato sempre*

*mf*

*marcato sempre*

*a 2*

riert es schon von selbst, denn es ist kalt. Be -

**L**

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Chor

Band.

Arm.

Cb.

denkt das Dun - kel und die gro - ße Käl - - - te in

**L**

==

alto (mi<sup>b</sup>)  
Sax.  
ten. (si<sup>b</sup>)

Tr. (si<sup>b</sup>)

Chor

Band.

Arm.

Cb.

die - sem Ta - le, das von Jam - mer schallt.

**ff**

**ff**

**ff**

**ff**

# Anhang

## ARIE DER LUCY \*)

*Allegro giusto*

Pianoforte

First system of the piano introduction, featuring a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of three flats. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment, while the treble staff has a melodic line with slurs and accents.

Pfte.

Second system of the piano introduction, continuing the accompaniment and melody.

Pfte.

Third system of the piano introduction, continuing the accompaniment and melody.

Pfte.

Fourth system of the piano introduction, continuing the accompaniment and melody.

Lucy

First system of the vocal entry for Lucy. The vocal line is in the treble staff, and the piano accompaniment is in the bass staff. The lyrics are: "Ei - fer - sucht! Wut, Lie - be und Furcht zu - gleich".

L.

Second system of the vocal entry for Lucy. The vocal line is in the treble staff, and the piano accompaniment is in the bass staff. The lyrics are: "(tranquillo) rei - Ben mich in Stük - ke. (a tempo) Vom Sturm hin und her ge - wor - fen,".



*molto rit.* (gesprochen)

L. von Kummer zerbrochen. Das Rattengift steht bereit!  
Seit gestern kommt sie alle paar  
Stunden her, um mich zu sprechen

Pfte. *p*

*Meno mosso*

L. *mf* O die-ses fal-sche Aas! Wahrscheinlich will sie sich an meiner Ver-zweif-lung wei-den!

Pfte. *p*

L. *p* O Welt! O Men-schen! Wie seid ihr

Pfte. *p*

(gesprochen) *Tempo I.*

L. schlecht! Diese Dame kennt mich noch nicht. Sie stirbt durch meinen  
Meinen Gin wird sie nicht trinken,  
damit sie nachher mit ihrem Mackie  
lustig sein kann.

Pfte. *f*

L. Gin! Sie stirbt durch meinen Gin! Sie stirbt!

Pfte.

L. Sie stirbt! Sie stirbt! Ja, hier!

Pfte.

L. hier

Pfte.

L. will ich sie sich win-den se - hen. Ich ret - te ihm das Le - ben,

Pfte.

(gesprochen)

L. und diese Person soll den Rahm abschöpfen? Wenn ich die-ses Mensch ver-

Pfte.

*grandioso*  
*ff*

L. - gif - te, dann kann die Welt auf - at - men

Pfte.

Pfte.



## ANMERKUNGEN

Für den hiermit vorgelegten ersten Druck der Partitur der „Dreigroschenoper“ wurden folgende Vorlagen zum Vergleich herangezogen:

Weill's Autograph der Partitur,  
Klavierauszug (Universal Edition, 1928),  
Klavier-Direktionsstimme, sowie die übrigen gedruckten Orchesterstimmen,  
Textbuch (Universal Edition, 1928),  
Textbuch (Suhrkamp, 1962).

Der Klavierauszug, nur wenig später als die Partitur unter der Aufsicht des Komponisten entstanden und für die erste Aufführung am 31. August 1928 eingerichtet, nimmt den Rang einer letztgültigen Vorlage ein; Divergenzen zu Weill's Autograph der Partitur sind weiter unten detailliert erwähnt. Der Gesangstext des Klavierauszuges ist beibehalten, abweichende Varianten des Gesangstextes in Weill's Autograph der Partitur sind ebenfalls weiter unten erwähnt worden. Die zahlreichen späteren Textvarianten der diversen literarischen Ausgaben der „Dreigroschenoper“ (einschließlich des Suhrkamp-Textbuches von 1962) konnten hingegen keine Berücksichtigung finden und bleiben der Brecht-Forschung vorbehalten.

Die „Ballade von der sexuellen Hörigkeit“ ist als Nr. 12 wieder in die „Dreigroschenoper“ aufgenommen worden. Diese Nummer, vor der Uraufführung gestrichen, fehlte bisher auch im Klavierauszug sowie in den anderen Vorlagen, ausgenommen das Textbuch von 1962 (siehe auch weiter unten).

Über die gegenüber der Originalfassung abweichende Reihenfolge der Nummern 11 und 11a zu Beginn des zweiten Aktes unterrichtet weiter unten der detaillierte Kommentar.

Bezüglich der Besetzung des Orchesters sei in Erinnerung gerufen, daß entsprechend damaliger Praxis im Salon-Orchester und ähnlicher Ensembles die Musiker abwechselnd verschiedene Instrumente gespielt haben. Da dies heute nicht mehr üblich ist, sind in der vorliegenden Partitur diesbezügliche unaktuelle Anweisungen weggelassen worden. Ferner sei an dieser Stelle vermerkt, daß von Weill, mit Ausnahme der Ouverture, die 2. Trompete „ad libitum“ geführt worden ist ( in Nr. 20 auch die 1. Trompete); wir haben die 2. Trompete in der Partitur jedoch ohne ad-libitum-Vermerk und in normalem Stich wiedergegeben. (Siehe auch Kommentar zu Nr. 1, 17 und 20).

Sporadisch fehlende Bezeichnungen für Dynamik oder Artikulation sind ergänzt worden, falls sie durch Parallelstellen oder durch eine der obenerwähnten Vorlagen belegt sind; nicht durch Vorlagen oder Parallelstellen gesicherte Ergänzungen finden weiter unten Erwähnung.

Die Stichworte sind zu praktischem Gebrauch zu Beginn jeder Nummer links oben placiert. Sie sind dem Textbuch von 1962 entnommen.

### ***Nr. 1. Overture***

Weill gibt in dieser ersten Nummer der Tromba 2<sup>a</sup> ein separates System, und zwar ohne den sonstigen Vermerk „ad libitum“, wie er sich später in Weill's Autograph der Partitur findet (so in den Nummern 5, 7, 10, 15, 16, 17, 20 und 21, wobei in Nr. 20 auch Tromba 1<sup>a</sup> „ad libitum“ geführt ist). Während sonst die Trompeten in B stehen, notiert sie Weill in dieser Nummer in C; sie heben sich auch hierin von den übrigen Nummern ab.

Im Klavierauszug fehlt 1 Takt vor A die Crescendo-Gabel.

### ***Nr. 2. Moritat vom Mackie Messer***

4. bis 1. Takt vor C: in Weill's Autograph der Partitur irrtümlich „der von allem nichts gewußt“ statt „dem man nichts beweisen kann“. Im 5. Takt nach B ist die halbe Note a'' (Pianoforte) ergänzt worden. Im letzten Takt, Piatti, ganze Note in Weill's Autograph der Partitur, in Bleistift, mit dem Vermerk „Cym“. Nicht übernommen.

### ***Nr. 3. Morgenchoral des Peachum***

Die in der Fußnote wiedergegebene Bemerkung ist dem Klavierauszug entnommen.

### ***Nr. 4. Anstatt-daß-Song***

2 Takte vor A und C: die kleinen Noten zeigen die melodische Führung der Singstimme in Weill's Autograph der Partitur.

1. und 2. Takt nach C: Saxofono tenore g'' (Klang: f') in Weill's Autograph der Partitur und in den Stimmen; im Klavierauszug fehlt dieser Ton, desgleichen in den Paralleltakten bei A.

Textvarianten in Weill's Autograph der Partitur: 3. und 4. Takt nach A: „das ist ihr verdammter“ statt „das ist der verdammte“;

1. Takt nach C: „Was nützt da dein“ statt „Was nützt dann dein“;

3. Takt nach C: „wo bleibt da dein“ statt „wo bleibt dann ihr“;

5. Takt nach C: „Da hast du dein“ statt „Wo ist dann das“.

### ***Nr. 5. Hochzeits-Lied***

Laut Textbuch (Suhrkamp, 1962) wird beim ersten Absingen bei B („... Namen nicht genau“) geendet. In den sonstigen Vorlagen kein derartiger Hinweis.

Die Anweisungen „Armonio“ für die gehaltenen Akkorde in der Klavier-Harmonium-Stimme sind der Klavier- Direktionsstimme und der betreffenden Einzelstimme entnommen; in Weill's Autograph der Partitur ist „Armonio“ nur bei der ersten Stelle notiert. In der Klavier-Direktionsstimme findet sich (wohl irrtümlich) auch 1 Takt nach B die Anweisung „Harm. Solo“.

Textvariante in Weill's Autograph der Partitur:

5. Takt nach A: „und“ (4tel-Note) statt „aber“.

### **Nr. 6. Seeräuberjenny**

Die vorletzte Note der Singstimme in Takt 3 b' wie in Weill's Autograph der Partitur, nicht a' wie in Klavierauszug und Klavier-Direktionsstimme; vgl. auch die dritte Strophe, welche an dieser Stelle in allen Vorlagen b' zeigt.

1. bis 3. Takt nach A: Pianoforte, linke Hand, e statt f in Klavier-Direktionsstimme.
4. und 5. Takt nach A: im Klavierauszug irrtümlich f statt fes (rechte Hand).
5. Takt nach B: Pianoforte in Klavier-Direktionsstimme  $\sharp$  statt  $\flat$ , weil in Weill's Autograph der Partitur ebenfalls an dieser Stelle nachträglich und irrtümlich( $\sharp$ ) statt  $\flat$  eingetragen worden ist.

Die dritte Note der Singstimme im 3. Takt nach C in Weill's Autograph der Partitur und in der Klavier- Direktionsstimme a' statt g'; entsprechend dem folgenden Takt, der an dieser Stelle ebenfalls g' zeigt, folgen wir dem Klavierauszug.

In Weill's Autograph der Partitur sind von Text und Musik der 1. und 2. Strophe in der Singstimme, mit dem Hinweis: „u. s. w. siehe Klavierauszug“, nur die beiden ersten Takte ausgeschrieben; am Ende dieser Strophe notiert Weill nur den Text der 1. Strophe mit den dazugehörigen Noten, und zwar ab: „Und ein Schiff . . .“

### **Nr. 7. Kanonensong**

1. bis 5. Takt nach A: mf entsprechend Klavierauszug ergänzt.

5. Takt nach B: in Weill's Autograph der Partitur, Pianoforte, rechte Hand, irrtümlich und möglicherweise von fremder Hand,  $\sharp$  vor d'' im 4. Takt-8tel.

5. bis 7. Takt nach B: Brown unisono mit Macheath in Weill's Autograph der Partitur; der Refrain der 2. und 3. Strophe ist von Weill nicht ausgeschrieben: „Refrain wie vorher“.

3. Takt nach C: Tromba in Weill's Autograph der Partitur und in der Stimme gis statt ais; f entsprechend Klavierauszug ergänzt, desgl. bei F.

Merkwürdigerweise zeigt der Klavierauszug bei F das Zwischenspiel unverändert, d.h. genau wie vorher, während Weill im Autograph der Partitur die Imitation und



Entwicklung der punktierten Figur eindeutig ausspart (so auch in der Klavier-Direktionsstimme und in der Altsaxophon-Stimme); wir folgen der Partitur.

### Nr. 8. Liebeslied

5. Takt nach B: in Weill's Autograph der Partitur 8tel-Pause statt Augmentationspunkt in den Singstimmen. In den letzten beiden Takten (Singstimmen)  $\text{♩} \mid \text{—} \parallel$

Textvariante in Weill's Autograph der Partitur:

2. Takt nach B: „Kerzen“ statt „Blumen“.

### Nr. 9. Barbarasong

2 Takte vor „Più animato“: poco rit. nur im Klavierauszug notiert, und zwar nur in der 1. und 2. Strophe. Wir haben diese Vorschrift in die Partitur übernommen.

1 Takt vor „Più animato“: im Klavierauszug, Pianoforte, rechte Hand,  $\text{♩}$  statt  $\text{♭}$  vor g und c (in allen drei Strophen); wir folgen der Lesart von Weill's Autograph und der Klavier-Direktionsstimme.

4. Takt vor „Breit“:  $\text{♭}$  vor g' im letzten Takt-4tel, Pianoforte, rechte Hand, entsprechend Weill's Autograph der Partitur; es fehlt sowohl im Klavierauszug als auch in der Klavier-Direktionsstimme.

7. Takt nach „Breit“: in Pianoforte, rechte Hand, zeigt die Klavier-Direktionsstimme im letzten Takt-4tel g' statt f' (die vier Notenköpfe für f' sind in der Partitur von Weill ein wenig nach oben verlaufend notiert, so daß der letzte Notenkopf tatsächlich auf der Höhe von g' liegt).

Der Text der 2. und 3. Strophe ist in Weill's Autograph der Partitur mit Bleistift (möglicherweise von fremder Hand) der 1. Strophe unterlegt. In der 3. Strophe findet sich folgende ungeschickte Unterlegung:



und später:



### **Nr. 10. I. Dreigroschenfinale**

Sporadisch in Weill's Autograph der Partitur fehlende Bezeichnungen für Dynamik in den Singstimmen sind entsprechend Klavierauszug und Klavier-Direktionsstimme ergänzt.

„Poco meno mosso“ und „Tempo I“ sind in Weill's Autograph der Partitur beide Male nachträglich mit Bleistift notiert, vermutlich von der Hand des Komponisten; in der Klavier-Direktionsstimme fehlen beide Vorschriften beide Male, im Klavierauszug heißt es beide Male „a tempo“ statt „Tempo I“.

1. und 2. Takt vor A: die drei Diminuendo-Gabeln sind in Weill's Autograph der Partitur vermutlich nachträglich gesetzt worden; in der Klavier-Direktionsstimme und den betreffenden Stimmen fehlen sie.

1 Takt vor B: in Weill's Autograph der Partitur lauten die letzten beiden Noten in Fagotto fis-e; sie sind leicht durchstrichen und in die Noten cis'-h korrigiert. Diese Korrektur ist wiederum durchstrichen worden, allerdings irrtümlich.

1 Takt vor D: in Weill's Autograph der Partitur fehlt das Zeichen '/. in der Banjostimme, daher fehlt dieser Takt in der Instrumentalstimme: in der Klavier-Direktionsstimme ist dieser Takt jedoch korrekt.

9. Takt nach D: in Weill's Autograph der Partitur ist nur der Text der 1. Strophe notiert.

1 Takt vor G: im Klavierauszug f; wir ergänzen in der Partitur jedoch p entsprechend der ersten Stelle (8. Takt nach D) und weil das f im 8. Takt nach G auf p schließen läßt. Weill's Autograph der Partitur und die Instrumentalstimmen sind an dieser Stelle unbezeichnet.

5. Takt nach H: ff in Gran Cassa entsprechend übriger Stimmen ergänzt.

### **Nr. 11. Melodram, Nr. 11a. Polly's Lied**

Beide Nummern sind, entsprechend des Textbuches von 1962 (Suhrkamp), vertauscht worden. Obwohl wir, was das Problem der zahllosen Textvarianten betrifft, die Fassung von letzter Hand, wie sie sich im Textbuch von 1962 darbietet, nicht berücksichtigen konnten, sahen wir uns insofern zu dieser Vertauschung gezwungen, als auch die ursprünglich geplante Reihenfolge der beiden Nummern bereits durch die Uraufführung und durch das Textbuch vom Jahre 1928 überholt und fragwürdig geworden war.

Im Textbuch von 1928 (Universal Edition) fehlt nämlich „Polly's Lied“ (früher Nr. 11), obwohl das „Melodram“ dort die Nummer 11a trägt. Entsprechend diesem

Textbuch endet das 4. Bild wie folgt:

POLLY (allein): Und er kommt doch nicht wieder. (Die Glocken fangen an zu läuten).

Jetzt zieht die Königin in dieses London ein,

Wo werden wir am Tag der Krönung sein!

(Zwischenaktmusik: Nr. 8 für Orchester).

(Kleiner Vorhang zu).

Bezüglich der Wiederholung von Nr. 8 ist allerdings nirgends ein Hinweis gegeben.

Da nun in unserer Partitur beide Nummern einander unmittelbar benachbart sind, muß die in Wiederholungszeichen gesetzte Einleitung von „Polly's Lied“ sowohl aus musikalischen als auch als dramaturgischen Gründen wegfallen. Wir schlagen vor, den von Polly gesprochenen Satz „Und er kommt doch nicht wieder“, welcher laut Textbuch 1962 zwischen beiden Musiknummern zu stehen kommt, während der zwei Einleitungstakte vor Einsatz der Vokalstimme zu sprechen, die in Wiederholungszeichen gesetzte Einleitung (zweimal acht Takte) aber zu Beginn des 2. Aktes spielen zu lassen.

In Weill's Autograph der Partitur sind vor „Polly's Lied“ die Worte „Maria, Fürsprecherin der Frauen“ notiert; in Klavierauszug und Klavier-Direktionsstimme zu Beginn der Einleitung „(frei gesprochen:) Er kommt nicht wieder. u. s. w.“ Beide Hinweise lassen einen Text vermuten, der sowohl im Textbuch von 1928 als auch in jenem von 1962 fehlt.

Das „Melodram“ ist in Weill's Autograph der Partitur in E-Dur notiert; neben der Überschrift findet sich die Anweisung des Komponisten: „Bitte nach G dur transponieren“.

Textvariante in Weill's Autograph der Partitur:

„Was hilft all dein Jammer“ statt „Was nützt all dein Jammer“.

Die Bezeichnung „via sord.“ für Tromba 1<sup>a</sup> ist ergänzt worden.

### ***Nr. 12. Ballade von der sexuellen Hörigkeit***

Diese Nummer stand ursprünglich anstelle des „Salomonsong“ und ist zwei Wochen vor der Uraufführung gestrichen und daher weder in den Klavierauszug und in die Klavier-Direktionsstimme, noch in das Textbuch von 1928 aufgenommen worden. In Weill's Autograph der Partitur ist sie enthalten, desgleichen existiert ein Klavierauszug in „Songalbum“ (Universal Edition), der nunmehr auch in unserem Klavierauszug eingefügt werden wird.

Weill's Autograph der Partitur enthält, wie die vorliegende Partitur, nur zwei Strophen (vom Text und von der Singstimme der 2. Strophe hat Weill nur die drei ersten Silben notiert). Die 3. Strophe singt Frau Peachum erst im 3. Akt, und zwar

vor dem „Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens“ (Stichwort und Text der 3. Strophe siehe Textbuch 1962, Seite 84, 85). Weill hat die 2. Strophe, mit Bleistift und vermutlich nachträglich, in Wiederholungszeichen gesetzt und zu deren Beginn hinzugefügt: „(3<sup>o</sup> agitato)“. Die 3. Strophe beginnt daher mit dem 5. Takt nach C.

Zum Chitarra-Part: so in Weill's Autograph der Partitur. Ist nur ein normales 6-saitiges Instrument vorhanden, muß die Note Es durch G ersetzt werden.

### **Nr. 13. Zuhälterballade**

Die Bezeichnungen für Dynamik, vor allem die im Klavierauszug so reichlich vorhandenen Crescendo- und Diminuendo-Gabeln, dürften eine fremde Zutat, wie sie Sänger oder Korrepetitoren zuweilen einzuzeichnen pflegen, darstellen und fälschlich übernommen worden sein; das instrumentale Nachspiel beispielsweise enthält keine derartigen Zutaten im Klavierauszug. Wir folgen Weill's Autograph der Partitur, welches, wie auch die Klavier-Direktionsstimme und die übrigen Stimmen, nicht die geringste Spur dieser romantisierenden Schweller zeigt; wir tilgen sie daher ab nun auch im Klavierauszug.

In B und 1 Takt vor C: Weill notiert im Autograph der Partitur die Singstimme als ganze Note.

3. Takt nach B: in Weill's Autograph der Partitur fehlt in Pianoforte, rechte Hand,  $\flat$  vor e', desgl. in der Klavier-Direktionsstimme; in der 2. Strophe ist es jedoch vorhanden.

3. Takt nach C: in Weill's Autograph der Partitur halbe Note statt ganzer Note.

Vom Text und von der Singstimme der 2. Strophe sind in Weill's Autograph der Partitur nur die ersten beiden Takte notiert.

Entsprechend der Stimme gewinnt man den Eindruck, als ob, ab F bis zum Schluß dieser Nummer, die Klarinette lediglich als Alternativinstrument anzusehen sei. Die Angaben in Weill's Autograph der Partitur aber sind keineswegs in diesem Sinne formuliert; wir folgen daher Weill's Angaben in der Partitur.

Laut Textbuch von 1928 folgt nach Ende dieses Bildes Nr. 13 „für Orchester“ als Zwischenaktmusik; in allen übrigen Vorlagen kein derartiger Hinweis.

### **Nr. 14. Ballade vom angenehmen Leben**

Tromba: die Bezeichnung „con sord.“ fehlt in den Stimmen.

3. Takt vor A: Pianoforte, linke Hand, fis anstatt e als unterste Note der



Textvariante: „peinigt, anfällt, auszieht, plündert und frißt“ statt „peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frißt“.

### ***Nr. 17. Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens***

Weill hat im Autograph der Partitur zu Ende der 1. Strophe Wiederholungszeichen notiert, jedoch nur den Text der 1. Strophe ausgeschrieben (und zwar oberhalb der Bandoneon-Stimme, ohne Singstimme), Text und Singstimme der 2. und 3. Strophe fehlen. Der Beginn der 2. Strophe (bei A) und der 3. (bei B) ist mit römischen Ziffern in Bleistift notiert. Das Wiederholungszeichen nach Ende der 1. Strophe, welches in den anderen Vorlagen nicht aufscheint, kann nur bedeuten, daß entweder

- a) wie in beiden Textbüchern gefordert, „einige Takte“ vorausgespielt werden – die Singstimme würde daher erst bei Wiederholung mit der 1. Strophe einsetzen, oder
- b) das Vorverlegen ist (wie übrigens auch in anderen Nummern) nicht berücksichtigt, die 2. Strophe beginnt mit der Wiederholung und die 3. bei A (die bereits oben erwähnten römischen Ziffern könnten ja auch eine fremde Zutat sein) – demnach wäre das Orchester-Tutti bei B ein Orchester-Nachspiel.

Aus rein musikalischen Gründen ist denkbar, daß Weill diese Nummer ursprünglich im Sinne von b) konzipiert hatte, sie später aber, aus dramaturgischen Gründen, in die nun in Klavierauszug und Klavier-Direktionsstimme überlieferte Fassung änderte.

Wir schlagen vor, daß zu der zu späterem Zeitpunkt eingefügten 4. Strophe („Der Mensch ist gar nicht gut“), welche Peachum unmittelbar vor Nr. 18 zu singen hat, die instrumentale Version der 1. Strophe (Bandoneon) gespielt werden möge.

In den Orchesterstimmen fehlt der Part für Tromba 2<sup>a</sup>.

### ***Nr. 18. Salomonsong***

Die Bezeichnungen für Dynamik in der 3. Strophe sind dem Klavierauszug und der Klavier-Direktionsstimme entnommen.

Im Klavierauszug und in der Klavier-Direktionsstimme fehlt bei den Worten der 3. Strophe „seht, da war es noch nicht Nacht, da sah die Welt die Folgen“ alle drei Takte hindurch  $\sharp$  vor h“ in Armonio, rechte Hand; in Weill's Autograph der Partitur und in der Harmonium-Stimme ist es jedoch enthalten.

### ***Nr. 19. Ruf aus der Gruft***

Zu Beginn des Bildes „Todeszelle“ spielt laut Textbuch von 1928 das Orchester leise Nr. 2 als Trauermarsch; kein derartiger Hinweis in allen übrigen Vorlagen.



Im Klavierauszug ist die Einleitung (Pianoforte, Tomtom) nicht ausgeschrieben.

Textvarianten in Weill's Autograph der Partitur:

A: „sein letztes Wort nicht“ statt „sein letztes Wort noch“;

im letzten Takt: „währt“ statt „sei“.

Der Text der 2. Strophe fehlt in Weill's Autograph der Partitur.

### **Nr. 20. Grabschrift**

Die Bezeichnungen für Dynamik ab C sind dem Klavierauszug entnommen. In Weill's Autograph der Partitur und in der Klavier-Direktionsstimme ist nur die Bezeichnung „p subito“ (3. Takt vor E) vorhanden.

Textvarianten in Weill's Autograph der Partitur:

3. und 1. Takt vor B: „Hier“ statt „Ihr“.

Der Text der 2. und 4. Strophe fehlt in Weill's Autograph der Partitur.

Im 3. Takt nach C in Klavierauszug und Klavier-Direktionsstimme fälschlich „leichte Männer“ statt „leichter Männer“; wir ändern entsprechend Partitur und Textbuch 1962.

In den Orchesterstimmen sind ab 7. Takt nach D Tromba 1<sup>a</sup> und 2<sup>a</sup> „a2“ geführt.

### **Nr. 21. III. Dreigroschenfinale**

Die Bezeichnungen für Dynamik in den Singstimmen sind dem Klavierauszug entnommen; Weill's Autograph der Partitur enthält nur die Zeichen: f nach D, ff nach F und p vor H.

3. Takt vor A: in Weill's Autograph der Partitur und in den Stimmen  $\flat$  vor 4. Note in Clarinetto und Fagotto (nicht aber in Pianoforte!)

Im 5. bis 11. Takt notiert Weill im Autograph der Partitur den Chor auf nur 1 System im Violinechlüssel und ergänzt (im Widerspruch zum Klavierauszug) im 5. Takt „Frauen“. Desgleichen sind die 2 Takte „Männer“ (Takt 15, 16) nachträglich eingefügt worden.

3. Takt nach C:  $\flat$  bei tr ergänzt.

4. bis 8. Takt nach C: in Weill's Autograph der Partitur fehlen die Männerstimmen des Chores (in letztzitiertem Takt sind sogar die Pausen bis zum Auftakt des folgenden Einsatzes notiert); im Klavierauszug und in der Klavier- Direktionsstimme ist diese Stimme jedoch vorhanden.

5. Takt vor D: im Klavierauszug und in der Klavier-Direktionsstimme heißt die 2.

und 3. Note f' statt g' in den Frauenstimmen des Chores; entsprechend Weill's Autograph der Partitur korrigiert.

5. Takt nach E: Weill notiert im Autograph der Partitur im Pianoforte - Part „Klavier (Cembalo)“.

2. Takt vor F: in Weill's Autograph der Partitur fehlt  $\flat$  vor c in Armonio (in Bandoneon jedoch vorhanden); desgleichen mußte (auch in der Stimme) d'' (Klang: c'') in Tromba, 1. Takthälfte, in cis'' (= h') geändert werden.

6. Takt nach F: die Fermate ist dem Klavierauszug und der Klavier-Direktionsstimme entnommen.

8. Takt nach F: Pianoforte, rechte Hand, d'' statt c'' in der Klavier-Direktionsstimme; Weill's Autograph der Partitur ist an dieser Stelle undeutlich.

5. Takt vor I: in Weill's Autograph der Partitur ist die Bezeichnung „molto rit.“ später hinzugefügt worden.

6. Takt vor J: Singstimme: in Weill's Autograph der Partitur 1. Note augmentiert, 2. Note als Achtel notiert.

1. und 2. Takt vor L: in Weill's Autograph der Partitur und in der Klavier-Direktionsstimme ist das e'' des Chores wie in Tromba 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> überbunden; geändert entsprechend dem Klavierauszug.

8. und 9. Takt nach L: die Crescendo-Gabel für Armonio, Bandoneon und Contrabasso sind entsprechend der übrigen Stimmen ergänzt worden.

Textvarianten in Weill's Autograph der Partitur:

3. und 4. sowie 11. und 12. Takt nach G: „größten“ statt „höchsten“;

7. Takt vor J: „Drum bleibt“ statt „Darum bleibt“.

2. Takt nach K: die Bezeichnung „Alle“ ist den Textbüchern und dem Klavierauszug entnommen.

Datierungsvermerk von Weill's Hand: „23. August 1928/Charlottenburg“.

In Weill's Autograph finden sich folgende Divergenzen in Nummernfolge und Tempovorschrift, die besserer Übersicht halber gesondert erwähnt seien;

Nr. 1: „Maestoso“ fehlt; Metronomzahl 100 statt 84

Nr. 3: „Feierlich“ fehlt

Nr. 4: „Moderato“ fehlt

Nr. 5: Metronomzahl fehlt



3 6655 00110910 6

- Nr. 7: Metronomzahl fehlt; vermutlich zuerst als Nr. 6 bezeichnet, dann in „7“ korrigiert  
 Nr. 8: Metronomzahlen fehlen; zuerst als Nr. 5 (?) bezeichnet, dann mit Bleistift in „8“ korrigiert  
 Nr. 9: Metronomzahl fehlt; als Nr. 13 (!) bezeichnet (unkorrigiert)  
 Nr. 10: Metronomzahl fehlt; zuerst als Nr. 10 bezeichnet, dann in „9“ korrigiert  
 Nr. 11: ohne Tempoangabe (= frühere Nr. 11a; siehe Anmerkungen)  
 Nr. 11a : zuerst als Nr. 11 bezeichnet, dann mit Bleistift in „10“ (!) korrigiert  
 Nr. 13: Metronomzahl fehlt  
 Nr. 14: zuerst „Foxtrot-Tempo“, durchgestrichen; zuerst als Nr. 13 (!) bezeichnet, dann mit Bleistift in „14“ korrigiert  
 Nr. 16: Metronomzahl fehlt  
 Nr. 17: „Allegro non troppo“ statt „Moderato“, Metronomzahl fehlt; als „Bettlermarsch“ bezeichnet  
 Nr. 18: Metronomzahl fehlt  
 Nr. 19: Metronomzahl fehlt; als Nr. 18 bezeichnet (unkorrigiert)  
 Nr. 20: Metronomzahl fehlt; als Nr. 19 bezeichnet (unkorrigiert)  
 Nr. 20a: als Nr. 19a bezeichnet (unkorrigiert)  
 Nr. 21: Metronomzahlen fehlen; als Nr. 20 bezeichnet (unkorrigiert)

### *Anhang, Arie der Lucy*

Diese Nummer ist mitsamt der Szene, in der sie enthalten war, vor der Uraufführung gestrichen worden. War für die Streichung von Nr. 12 (siehe dort) Brecht's Text der Anlaß, so erfolgte die Streichung dieser Nummer wahrscheinlich aus mehr als einem und aus andersgeartetem Grund: einerseits sollten wohl Längen vermieden werden, wofür die Streichung einer gesamten Szene spricht, andererseits stellt der Vokalpart der Arie Ansprüche, denen nur ein ausgezeichnet ausgebildeter dramatischer Sopran genügen kann. Die Streichung dieser Szene scheint zu früherem Zeitpunkt erfolgt zu sein, nicht erst knapp vor der Premiere, denn die Arie ist von Weill nicht instrumentiert, sondern nur als Klavierauszug niedergeschrieben worden.

In der Zeitschrift *Die Musik* (XXV/2, Nov. 1932) ist die Arie zum ersten Mal veröffentlicht worden. Das Autograph ist derzeit nicht auffindbar; der Worttext ist in keinem der beiden Textbücher enthalten, obgleich im Textbuch von 1962 die seinerzeit eliminierte Szene aufgenommen ist: – als zweites Bild des dritten Aktes (Nr. 8) mit dem Titel *Kampf um das Eigentum* und dem Schauplatz *Ein Mädchenzimmer in Old Bailey*. Innerhalb der Musiknummern würde der Arie der Platz zwischen Nr. 18 und 19 zukommen.

K. H. F.

Mini

M

1500

.W444

D73

Weill, Kurt

Die Dreigroschenoper.

Mini

M

1500

.W444

D73

1928

Weill, Kurt

Die Dreigroschenoper.

DATE DUE	BORROWER'S NAME

**Concordia College Library**

**Bronxville, NY 10708**



# TASCHENPARTITUREN- AUSWAHL

PHILHARMONIA - UNIVERSAL EDITION

POCKET SCORES / PARTITIONS DE POCHE

## FRANK MARTIN

Petite Symphonie concertante (Ph. 385) / Concerto pour 7 instruments à vent (UE 12400) / Etudes pour orchestre à cordes (UE 12694) / Quatuor à cordes (Ph. 445)

## BOHUSLAV MARTINU

Fresques (UE 12484) / Fantasia concertante (UE 13041)

## DARIUS MILHAUD

L'Homme et son Désir (UE 14284) / Cinq Symphonies (UE 7192 a—e) / Symphonie VI (UE 9629) / Cinq Etudes (UE 8411) / Konzert für Schlagzeug (UE 13866) / Landwirtschaftliche Maschinen (UE 8142) / Streichquartett VI (Ph. 418) / Streichquartett VII (Ph. 516)

## ARNOLD SCHOENBERG

Pelleas und Melisande (UE 14408) / Kammersymphonie (UE 7147) / do. Bearbeitung von A. Webern (UE 12505) / Variationen für Orchester (UE 12196) / Pierrot lunaire (UE 5336) / Vier Lieder (UE 6060) /

Suite (Ph. 603) / Bläserquintett (Ph. 230) / Streichsextett „Verklärte Nacht“ (UE 3662) / Streichquartett I (UE 3665) / Streichquartett II (Ph. 229) / Streichquartett III (Ph. 228)

## RICHARD STRAUSS

Bläseserenade, op. 7 (Ph. 245)

## ANTON WEBERN

Passacaglia (Ph. 428) / 6 Stücke für Orchester, 1909 (Ph. 433) / do. Neufassung 1928 (Ph. 394) / Fünf Stücke für Orchester (Ph. 449) / Symphonie (UE 12198) / Konzert (Ph. 434) / Variationen für Orchester (Ph. 448) / Das Augenlicht (Ph. 427) / I. Kantate (Ph. 447) / II. Kantate (UE 12486) / 5 Sätze für Streichquartett (Ph. 358) / 6 Bagatellen für Streichquartett (Ph. 420) / Streichquartett (Ph. 390) / Streichtrio (Ph. 175) / Satz für Streichtrio (Ph. 421)

## KURT WEILL

Konzert für Violine und Blasorchester (UE 8340) / Die Dreigroschenoper (Ph. 400)

Vollständiger Katalog auf Verlangen kostenlos